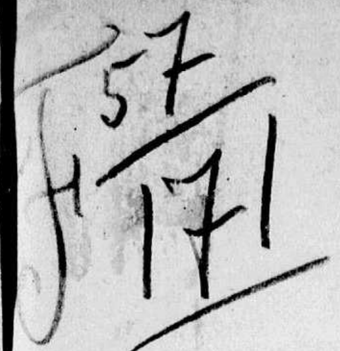


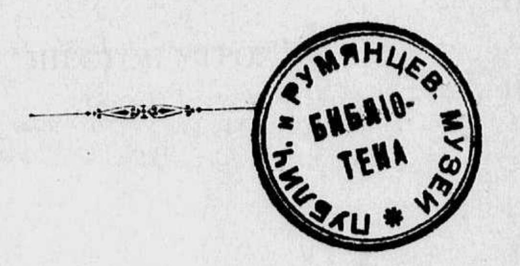



**Джонъ Рескинъ.**

# ПРОГУЛКИ ПО ФЛОРЕНЦІИ.

**ЗАМѢТКИ О ХРИСТІАНСКОМЪ ИСКУССТВѢ.**

Переводъ **А. Герцыкъ.**




С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
**Изданіе Л. Ф. Пантелѣева.**
**1902.**

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 20 октября 1901 г.



Типографія М. Меркушева. Невскій пр., № 8.

# ОГЛАВЛЕНІЕ.

## Предисловіе къ первому изданію.

Мнѣ кажется, что мое званіе профессора въ Оксфордѣ обязываетъ меня не ограничиваться однимъ чтеніемъ лекцій въ университетѣ, но и руководить, насколько возможно, путешественниками въ Италіи.

Предлагаемыя здѣсь письма написаны такъ, какъ я написалъ бы ихъ кому-нибудь изъ моихъ друзей, обратившемуся ко мнѣ съ просьбой указать, на чемъ слѣдуетъ остановить вниманіе, имѣя въ распоряженіи лишь короткій срокъ времени. И я надѣюсь, что эти письма могутъ принести пользу, если ихъ прочесть на мѣстѣ, или передъ тѣмъ, какъ видѣть произведенія, о которыхъ они говорятъ.

Но позвольте мнѣ прежде всего дать вамъ практическій совѣтъ. Оплачивайте какъ можно лучше вашего проводника, или церковнаго сторожа, который васъ будетъ сопровождать. Быть можетъ, это покажется вамъ несправедливымъ относительно туриста, который послѣдуетъ за вами; но скудной оплатой сторожа вы окажете плохую услугу *всѣмъ*, кто явится осматривать эти произведенія, ибо неизбѣжнымъ слѣдствіемъ будетъ то, что онъ станетъ скрывать и утаивать все, что возможно, чтобъ получить лишніе гроши за дополнительный осмотръ

и такимъ образомъ, получая отъ всѣхъ понемногу,—онъ никому не будетъ благодаренъ и еще будетъ выражать нетерпѣніе, если вы долѣе четверти минуты простоите передъ каждымъ предметомъ. При такихъ условіяхъ окажется совершенно невозможнымъ разсмотрѣть что-либо, какъ слѣдуетъ! Заплатите хорошо вашему проводнику и отнеситесь къ нему по-дружески. Въ девяти случаяхъ изъ десяти итальянецъ будетъ истинно благодаренъ за деньги и еще болѣе благодаренъ за вѣжливое обхожденіе и сторицей отплатитъ вамъ истиннымъ усердіемъ и добрымъ чувствомъ за лишній франкъ и за привѣтливое слово.

Не велика заслуга съ его стороны быть признательнымъ за деньги!—пожалуй, подумаете вы.

А я вамъ скажу на это, что скорѣе пятьдесятъ человѣкъ напишутъ мнѣ письма полныя нѣжныхъ изліяній, чѣмъ одинъ дастъ десять пенсовъ,—и я былъ бы очень благодаренъ, если бы мнѣ дали по десяти пенсовъ за каждое изъ этихъ писемъ, хотя мнѣ стоило гораздо больше труда, чѣмъ вы можете предположить,—сдѣлать ихъ дѣйствительно стоющими этихъ десяти пенсовъ.

---

# ПЕРВОЕ УТРО.

## Santa Croce.

1.—Если вы любите старое искусство, то, попавъ во Флоренцію, вы прежде всего должны познакомиться съ произведеніями Джіотто. Правда, что вы встрѣтите ихъ и въ Ассизи, но я бы не совѣтовалъ вамъ начинать его изученіе тамъ. Въ Падуѣ тоже много его картинъ, но относящихся лишь къ одному періоду. Во Флоренціи же, на его родинѣ, вы найдете его произведенія всѣхъ періодовъ и всѣхъ родовъ.

Онъ писалъ очень маленькія и очень большія картины, писалъ съ 12- до 60-лѣтняго возраста; надъ сюжетами, мало интересовавшими его, работалъ небрежно, въ другіе же—вкладывалъ всю свою душу и все вниманіе.

Вы, конечно, захотите—и это вполнѣ разумное желаніе—познакомиться съ ними прежде всего по лучшему и самому характерному для него произведенію, увидѣть, если возможно, картину большихъ размѣровъ, написанную въ періодъ его полнаго расцвѣта и на тему, которая была ему дорога,—и если эта тема въ то же время оказалось бы интересной для васъ самихъ—вамъ было бы еще пріятнѣе.

2.—Если вы, дѣйствительно, интересуетесь старымъ искусствомъ, то вы должны знать, въ чемъ заключалось могущество XIII вѣка. Вы знаете, что характеръ этой эпохи сосредоточился и нашелъ себѣ самое яркое выраженіе въ ея лучшемъ королѣ св. Людовикѣ. Вы знаете, что св. Людовикъ былъ францисканцемъ, и что францисканцы,—для которыхъ Джіотто постоянно писалъ свои картины, руководясь совѣтами Данте,—гордились имъ больше, чѣмъ всѣми своими другими царственными братьями и сестрами. И если Джіотто когда-либо вдохновлялся и приступалъ къ дѣлу съ любовью и благоговѣніемъ, то, несомнѣнно, такъ было, когда ему приходилось изображать св. Людовика.

Вы знаете также и то, что на него была возложена работа по постройкѣ соборной колокольни, такъ какъ въ то время онъ былъ лучшимъ зодчимъ, скульпторомъ и живописцемъ Флоренціи и всѣ думали, что въ цѣломъ мірѣ нѣтъ равнаго ему *).

Это дѣло было поручено ему, когда онъ былъ уже въ зрѣломъ возрастѣ (несомнѣнно, что юношей онъ не могъ бы проектировать колокольню).

Поэтому, когда вы увидите его картину, фономъ которой служитъ архитектурный мотивъ, написанный его рукой въ стилѣ его колокольни—вы безъ другихъ доказательствъ можете быть увѣрены, что эта картина относится къ его лучшему времени.

---

*) „Cum in universo orbe non reperiri dicatur quenquam qui sufficientior sit in his et aliis multis artibus magistro Giotto Bondonis de Florentià pictore, et accipiendus sit in patrià, velut magnus magister“.

*Изъ указа о его назначеніи.*



Итакъ, если вы начнете съ его произведеній, и вамъ будетъ предоставлена свобода выбрать любое изъ нихъ—вы можете смѣло заявить, что хотите видѣть фреску въ натуральную величину съ архитектурнымъ мотивомъ колокольни на заднемъ планѣ; а если вы можете избрать и сюжетъ, то, несомнѣнно, вы остановитесь на изображеніи св. Людовика—этого святого, представляющаго наибольшій интересъ какъ для него, такъ и для насъ.

3.—Дождитесь безоблачно-яснаго утра, встаньте вмѣстѣ съ солнцемъ и пойдите въ Santa Croce съ хорошимъ биноклемъ въ карманѣ, который поможетъ вамъ разсмотрѣть не одинъ шедевръ. Идите прямо въ капеллу налѣво отъ хоръ. Въ первую минуту вы не увидите тамъ ничего, кромѣ современнаго окна изъ блестящаго стекла съ огненнымъ кардиналомъ на одной половинѣ его; современная конструкція окна отнимаетъ по крайней мѣрѣ семь восьмыхъ свѣта (и безъ того незначительнаго), при которомъ бы вы могли видѣть то, что вамъ нужно. Дождитесь терпѣливо, пока вы не привыкнете къ мраку. Потомъ, насколько возможно оберегая ваши глаза отъ проклятаго современнаго окна, посмотрите въ бинокль направо, на верхнюю изъ двухъ фигуръ, находящихся около него. Этотъ св. Людовикъ, помѣщенный подъ стильнымъ рисункомъ колокольни—написанъ Джіотто? или позднѣйшій флорентинскій художникъ поддѣлался подъ него?

Вотъ первый вопросъ, который возникаетъ, когда вы видите передъ собой старую фреску. Иногда, впрочемъ, этого вопроса не можетъ быть. Такъ, напримѣръ, эти двѣ сѣрыя фрески направо и налѣво отъ васъ, внизу

стѣны—цѣликомъ возстановлены въ послѣдніе 2-3 года по наполовину стершимся линіямъ Джіотто.

Но этотъ св. Людовикъ?

Возстановленъ ли онъ, или нѣтъ—во всякомъ случаѣ онъ прекрасенъ, въ этомъ нѣтъ сомнѣнія, и мы должны, послѣ нѣкоторыхъ предварительныхъ справокъ, внимательно остановиться на немъ.

4.—Въ вашемъ путеводителѣ Муррея сказано, что вся эта капелла Bardi della Libertà, въ которой вы теперь находитесь, покрыта фресками Джіотто, что онѣ были выбѣлены, и ихъ очистили только въ 1853 г., что онѣ написаны между 1296 и 1304 годами и изображаютъ сцены изъ жизни св. Франциска, и что по сторонамъ окна находятся изображенія св. Людовика Тулузскаго, Людовика Французскаго, св. Елизаветы Венгерской и св. Клары—„*все значительно реставрировано и подновлено*“.

Такая рекомендація не возбуждаетъ особенной охоты разыскивать эти фрески. И, дѣйствительно, сегодня утромъ, въ воскресенье, 6 сентября 1874 г., когда я сидѣлъ въ капеллѣ за работой, два изящныхъ англичанина подъ охраной своего valet de place прошли мимо нея, только на минуту заглянувъ въ двери.

Но вы, можетъ-быть, согласитесь остаться здѣсь со мной немного дольше и попробуете отдать себѣ отчетъ, гдѣ вы находитесь. А именно,—вы находитесь въ самой интересной и совершенной маленькой капеллѣ чистѣйшей готики; насколько мнѣ извѣстно, во всей Италіи нѣтъ другой такой, относящейся къ этой великой эпохѣ и покрытой такими фресками. Арена, хотя и значительно больше размѣрами, но относится къ болѣе ранней эпохѣ и



потому не носитъ характера чистой готики и не знакомитъ насъ съ Джіотто въ его полной силѣ. Нижняя капелла въ Ассизи совсѣмъ не готическаго стиля, и вы найдете въ ней лишь посредственное творчество Джіотто. Здѣсь же передъ вами высшее развитіе готики съ Джіотто въ его полномъ расцвѣтѣ и законченности, и при этомъ ничто не утрачено въ характерѣ общаго рисунка. Нечего и говорить, какъ много вы теряете, имѣя передъ собой реставрированную вещь, „основательно“ реставрированную, какъ обыкновенно выражается г. Муррей. Но оставимъ пока въ сторонѣ вопросъ реставраціи;—подумайте, гдѣ вы находитесь, и на что вамъ слѣдуетъ здѣсь посмотрѣть.

5.—Вы—въ капеллѣ рядомъ съ алтаремъ, въ большой францисканской церкви, во Флоренціи. Въ нѣсколькихъ стахъ шагахъ на западъ отъ васъ, минутахъ въ десяти ходьбы, находится Баптистерій Флоренціи. А въ пяти минутахъ на западъ отъ него—большая доминиканская церковь Флоренціи Santa Maria Novella.

Запомните хорошенько эти немногія географическія и архитектурныя свѣдѣнія. Итакъ, въ центрѣ находится маленькій восьмиугольный Баптистерій; здѣсь, въ десяти минутахъ на востокъ отъ него — францисканская церковь Св. Креста (Santa Croce); тамъ, въ пяти минутахъ на западъ—доминиканская церковь Св. Маріи (Santa Maria Novella). Этотъ маленькій восьмиугольный Баптистерій уже въ VIII вѣкѣ стоялъ тамъ, гдѣ онъ стоитъ теперь (и былъ уже законченъ, хотя потолокъ его съ тѣхъ поръ передѣланъ).

Это—центральное сооруженіе этрусскаго, слѣдовательно, европейскаго христіанства. Съ тѣхъ поръ, какъ

оно было окончено, христіанство въ теченіе 400 лѣтъ непрестанно продолжало развиваться въ Этруріи, какъ и въ другихъ мѣстахъ; и тѣмъ не менѣе оно достигло немногаго, когда появились два человѣка, которые дали Богу торжественный обѣтъ способствовать преуспѣянію христіанства. И они, дѣйствительно, способствовали ему. Во Флоренціи это выразилось рѣшеніемъ воздвигнуть новый прекрасный соборъ въ формѣ креста, вмѣсто стараго маленькаго, причудливаго восьмиугольника, и рядомъ съ нимъ—башню, которая затмила бы Вавилонскую. Объ этихъ двухъ сооруженіяхъ рѣчь еще впереди.

6.—Но пока вы должны сосредоточить все ваше вниманіе на этихъ двухъ раннихъ церквахъ Св. Креста и Св. Маріи. Истинными создателями ихъ были два великихъ религіозныхъ вождя и реформатора XIII вѣка: св. Францискъ, который научилъ христіанъ, какъ надо жить, и св. Доминикъ, который научилъ ихъ, что надо думать. Словомъ, одинъ былъ апостоломъ дѣла, другой—вѣры.

Каждый изъ нихъ для распространенія своей вѣры послалъ небольшую группу учениковъ во Флоренцію, св. Францискъ—въ 1212, св. Доминикъ—въ 1220 году. Ученики поселились—одни въ десяти минутахъ на востокъ отъ стараго Баптистерія, другіе—въ пяти минутахъ на западъ отъ него. Они спокойно прожили въ отведенныхъ имъ жилищахъ бо́льшую часть столѣтія, уча и проповѣдуя; завладѣли Флоренціей, вдохновили ее, и вліяніе ихъ отразилось въ христіанской поэзіи и архитектурѣ, о которыхъ вы столько слышали, и достигло своего пышнаго расцвѣта въ лицѣ Арнольфо, Джіотто, Данте, Орканьи и всѣхъ этихъ людей, ради



изученія которыхъ вы пріѣхали сюда, если вѣрить вашимъ словамъ.

И Флоренція, вдохновленная своими учителями, помогла имъ выстроить прекрасные храмы. Доминиканцы, или Бѣлые братья, учителя вѣры—начали строить свою церковь Св. Маріи въ 1279 г. Францисканцы, или Черные братья, проповѣдники дѣла, заложили первый камень церкви Св. Креста въ 1294 г. А самъ городъ основалъ свой новый соборъ въ 1298 г. Доминиканцы сами проектировали свое сооруженіе, а для францисканцевъ и для города работалъ первый великій учитель готическаго искусства—Арнольфо, съ помощью Джіотто и Данте, который взиралъ на обоихъ и изрѣдка нашептывалъ имъ вдохновенныя слова.

7.—Итакъ, вы стоите рядомъ съ большимъ алтаремъ францисканской церкви, подъ сводами, сооруженными Арнольфо съ еще свѣжими красками Джіотто на нихъ, а прямо передъ вами, надъ маленькимъ алтаремъ—подлинный портретъ св. Франциска, написанный съ него при жизни учителемъ Джіотто. И все же я не рѣшаюсь порицать моихъ двухъ юныхъ соотечественниковъ за то, что они не заглянули сюда. Только раннимъ утромъ и можно разсмотрѣть произведенія, находящіяся здѣсь. А при другомъ освѣщеніи—и тѣмъ болѣе для тѣхъ, кто не знаетъ ничего объ отношеніи Джіотто къ св. Франциску и св. Франциска—къ человѣчеству — они, дѣйствительно, представляютъ мало интереса.

Замѣтьте, что характерной чертой Джіотто, отличающей его отъ другихъ великихъ художниковъ Италіи, была его необыкновенная практичность. Онъ вы-

полнялъ то, о чемъ другіе только мечтали. Онъ могъ работать мозаикой, могъ работать надъ мраморомъ, писать красками, строить—и все это въ совершенствѣ: онъ былъ человѣкомъ, богато одареннымъ талантами и высшимъ здравымъ смысломъ.

Поэтому онъ занялъ мѣсто среди учениковъ Апостола дѣлъ и посвящалъ бо́льшую часть своего времени такому же проповѣдничеству. Евангеліе дѣлъ, по словамъ св. Франциска, заключается въ трехъ заповѣдяхъ. Ты долженъ работать безвозмездно и быть бѣднымъ. Ты долженъ работать, не ища наслажденія и быть цѣломудреннымъ. Ты долженъ работать, исполняя свой долгъ и быть послушнымъ. Таковы три требованія, предъявляемыя св. Францискомъ. Подъ ихъ вліяніемъ и создалось все то прекрасное, что привлекло васъ сюда.

8.—Если вы посмотрите въ бинокль на потолокъ, сооруженный Арнольфо, вы увидите, что онъ представляетъ собой красивый готическій крестовый сводъ, раздѣленный на 4 равныя части, причемъ въ каждой помѣщается круглый медальонъ, расписанный Джіотто. Въ медальонѣ, находящемся надъ алтаремъ, изображенъ самъ св. Францискъ. На трехъ другихъ—его ангелы хранители: прямо противъ него, надъ аркой входа—бѣдность, направо отъ нея—послушаніе, налѣво — цѣломудріе. Бѣдность въ ветхомъ красномъ платьѣ съ сѣрыми крыльями и четырехугольнымъ сіяніемъ надъ головой; она убѣгаетъ отъ черной собаки, голова которой видна въ углу медальона. Цѣломудріе, закутанное покрываломъ, заключено въ башнѣ, которую охраняютъ ангелы. Послушаніе несетъ ярмо на плечахъ и держитъ книгу въ рукѣ.



Такое же изображеніе св. Франциска и его трехъ ангеловъ было написано Джіотто, но гораздо болѣе тщательно, на крестовомъ сводѣ нижней церкви въ Ассизи,— и намъ очень интересно рѣшить, который изъ этихъ двухъ потолковъ относится къ болѣе ранней эпохѣ. Въ вашемъ путеводителѣ сказано, что всѣ фрески этой капеллы были написаны между 1296 и 1304 гг. Но на нихъ среди другихъ лицъ изображенъ и св. Людовикъ Тулузскій, который до 1317 г. еще не былъ причисленъ къ лику святыхъ, слѣдовательно, это мнѣніе не выдерживаетъ критики. И такъ какъ первый камень церкви былъ заложенъ только въ 1294 г., когда Джіотто былъ восемнадцатилѣтнимъ юношей, то мало вѣроятія въ томъ, что два года спустя церковь была уже готова для живописи, или что у Джіотто было уже закончено все его божественное предначертаніе. Далѣе, Арнольфо, строитель бо́льшей части церкви, умеръ въ 1310 г. И принявъ во вниманіе, что Людовикъ Тулузскій былъ признанъ святымъ лишь семь лѣтъ спустя, и, слѣдовательно, фрески около окна написаны уже послѣ Арнольфо, возникаетъ другой вопросъ, могъ ли вообще Арнольфо оставить капеллы и церковь въ ихъ настоящемъ видѣ?

9.—По поводу этого я сдѣлаю маленькое отступленіе, пользуясь тѣмъ, что вниманіе ваше возбуждено, а затѣмъ уже постараюсь удовлетворить ваше любопытство. Я попрошу васъ выйти изъ маленькой капеллы и итти вдоль церкви, пока вы не дойдете до двухъ надгробныхъ плитъ въ западной части ея. Теперь оглянитесь вокругъ себя, чтобъ получить общее впечатлѣніе о церкви Santa Croce. Вы, впрочемъ, можете, не давая себѣ труда оглядываться, найти въ

своемъ путеводителѣ полезное указаніе, что эта церковь „состоитъ изъ обширнаго средняго и боковыхъ кораблей, раздѣленныхъ семью остроконечными арками". И если вамъ, по примѣру всѣхъ спѣшащихъ туристовъ, будетъ пріятно узнать такъ много, не давая себѣ труда смотрѣть, вы можете для полнаго своего успокоенія дополнить эти свѣдѣнія тѣмъ соображеніемъ, что этотъ средній и боковые корабли нуждаются въ стѣнахъ на обоихъ концахъ и въ крышѣ наверху. Очень возможно, что при входѣ въ церковь вамъ бросится въ глаза странное расположеніе расписанныхъ стеколъ на восточной стѣнѣ; менѣе вѣроятно, что, оглядывая средній корабль, вы замѣтите маленькое круглое окошечко на западномъ концѣ его, но бьюсь объ закладъ, что послѣ того, какъ васъ заставятъ обойти всѣ гробницы, капеллы и придѣлы, вамъ покажется совершенно излишнимъ безпокойствомъ смотрѣть еще на потолокъ, хотя теперь это и не доставляетъ вамъ особеннаго труда.

Но и не глядя наверхъ, вы вернетесь домой подъ тѣмъ общимъ впечатлѣніемъ, что Santa Croce самая безобразная церковь изъ всѣхъ видѣнныхъ вами. Дѣйствительно, это такъ и есть, но хотите знать, почему?

10.—Изящество и красота готической постройки зависятъ болѣе всего отъ двухъ причинъ: отъ изгибовъ сводовъ и отъ соотношеній и смѣлости деталей.

Въ этой же церкви Santa Croce совсѣмъ нѣтъ сводовъ, и потолокъ ея напоминаетъ деревенскій овинъ. Всѣ ея окна одного образца и состоятъ изъ одной или двухъ обыденныхъ остроконечныхъ арокъ съ круглымъ отверстіемъ наверху между ними. Простота потолка выступаетъ еще явственнѣе отъ ряда мелкихъ



непрерывныхъ поясовъ, вдѣланныхъ въ боковыя арки. Въ придѣлахъ церкви Campo Santo въ Пизѣ нераздѣленный, плоскій потолокъ даетъ возможность разсмотрѣть детали; здѣсь же лучи свѣта лишь кое-гдѣ пробиваются сквозь переплетъ, и получается скорѣе впечатлѣніе ряда стойлъ въ конюшнѣ, чѣмъ церковнаго придѣла. И, наконецъ, во всѣхъ храмахъ законченной готики общая перспектива торжественно завершается высокимъ, дальнимъ апсидомъ; здѣсь же корабли рѣзко перерѣзаны поперекъ линіей десяти нишъ, а апсидъ представляетъ собой лишь большой перерывъ въ серединѣ ихъ, такъ что, строго говоря, церковь не имѣетъ формы креста, а скорѣе буквы Т.

Неужели этотъ грубый, неизящный планъ принадлежитъ знаменитому Арнольфо? Да, это чистѣйшая готика Арнольфо,—она совсѣмъ некрасива, но во всякомъ случаѣ заслуживаетъ нашего полнаго вниманія. Другой разъ мы отмѣтимъ всѣ ея характерныя черты; теперь же остановимся лишь на этой дохристіанской формѣ буквы Т, которую образуетъ линія нишъ.

11.—Я напомню вамъ по поводу этого, что первыя христіанскія церкви въ катакомбахъ имѣли форму обыкновеннаго креста и представляли собой квадратное помѣщеніе съ невысокимъ сводчатымъ подъемомъ съ каждой стороны. Послѣ того византійскія церкви строились въ формѣ равносторонняго креста, который, какъ извѣстно, служилъ символомъ славы и побѣды въ геральдикѣ и другихъ орнаментахъ, или же обозначалъ присутствіе свѣта и божественнаго духа *). Но францис-

*) По этому вопросу смотр.: „Art-Teaching of the Primitive Church". J. Tyrwhitt. 1874.

канцы и доминиканцы видѣли въ крестѣ символъ испытанія, а не торжества *). Страданія Господа должны были передаться и имъ. Потому они прежде всего стремились воплотить въ церкви идею креста, этого символа смерти, и избрали форму буквы Т, какъ знакъ висѣлицы, орудія пытки, а не символа мира. Кромѣ того, церковь ихъ имѣла въ виду удобство и пользу, а не внѣшній блескъ и не прославленіе себя и своего города. Имъ нужно было мѣсто для проповѣди, молитвы, жертвоприношенія, отпѣванія; они не стремились показать, какія высокія башни они умѣютъ строить, или какъ широко могутъ раздвинуть свои своды. Прочныя стѣны и потолокъ деревенскаго овина — вотъ что требовали францисканцы отъ своего Арнольфо. И онъ далъ имъ это, прочно и разумно соорудивъ церковь; стрѣльчатый

*) У меня никогда не хватало свободнаго времени на изученіе архитектуры христіанской церкви въ первые вѣка ея существованія, и я не знаю точно отъ какихъ другихъ причинъ зависѣлъ выборъ формы базилики, и кѣмъ онѣ воздвигались. У францисканцевъ, напримѣръ, большое значеніе имѣлъ символизмъ, а для доминиканцевъ играли большую роль благопріятныя условія и обстановка для проповѣди, но во всѣхъ случаяхъ и повсюду переходъ отъ закрытой темной трибуны къ свѣтлымъ апсидамъ указываетъ на перемѣну въ христіанскихъ чувствахъ и воззрѣніяхъ; прежде церковь считали мѣстомъ общественнаго суда и поученія, потомъ стали видѣть въ ней мѣсто для частной молитвы и общаго прославленія Бога.

Слѣдующая выдержка приведена мною изъ прекрасной исторіи Вестминстерскаго аббатства, написанной его настоятелемъ: „Своимъ внѣшнимъ видомъ Вестминстерское аббатство болѣе всего напоминаетъ церковь Santa Croce во Флоренціи. Въ немъ такъ же, какъ и тамъ, современное назначеніе зданія не имѣлось въ виду въ первоначальномъ планѣ, а явилось результатомъ раз-



потолокъ сталъ новымъ знаменіемъ силы, такъ прославляемой въ тѣ времена.

12.—Это суровое настроеніе продолжалось не долго. У самого Арнольфо были другія стремленія и задачи, также у Чимабуэ и Джіотто, болѣе же всего—у природы и неба. Еще нѣчто другое было возвѣщено ученіемъ Христа, кромѣ того, что Онъ былъ замученъ до смерти. Тѣмъ не менѣе, обратите вниманіе, какъ много было бы величія въ этой строгой формѣ, если бъ возстановить ее въ ея суровой простотѣ. Помните, что передъ вами не старая церковь, уцѣлѣвшая въ своемъ прежнемъ видѣ, что она искажена, измѣнена Вазари, Микель-Анджело и современной Флоренціей. Взгляните на эти огромныя гробницы направо и налѣво отъ васъ съ ихъ

личныхъ причинъ. Какъ и въ церкви одного изъ двухъ величайшихъ въ мірѣ братствъ—величина его средняго корабля не соотвѣтствуетъ размѣрамъ хоръ.

Францисканцы были связаны обѣтомъ бѣдности, и ихъ простое богослуженіе предписывало отсутствіе всякихъ случайныхъ украшеній. Популярность францисканскаго братства, особенно одного монастыря, освященнаго посѣщеніемъ самого св. Франциска, сосредоточивала въ немъ не только главныя общественныя торжества, но и привлекала множество посѣтителей, дававшихъ подаянія монахамъ, которые поощряли, благодаря этому, ихъ связь съ церковью.

Въ гробницахъ, покрытыхъ знаменами и гербами благороднѣйшихъ фамилій Флоренціи, похоронены многіе изъ знаменитѣйшихъ людей XV вѣка не въ знакъ своего высокаго положенія, а въ качествѣ членовъ или друзей этого братства. Такимъ образомъ, въ склепѣ Буонаротти былъ положенъ Микель-Анджело, въ склепѣ Вивіани—наставникъ одного изъ членовъ ихъ семьи Галилео. И церковь эта мало-по-малу была признана усыпальницей итальянскаго генія“.

остроконечными и круглыми вершинами и ихъ жалкой, безвкусной скульптурой, которая пытается достигнуть величественности своими размѣрами и торжественности своей вычурностью. Уничтожьте мысленно всѣ эти украшенія, представьте себѣ это обширное помѣщеніе съ его массивными колоннами, не выкрашенными въ желтую краску, какъ теперь, а цвѣта натуральнаго камня, и надъ ними грубый простой деревянный потолокъ и народъ, молящійся подъ нимъ, сильный, выносливый и цѣломудренный народъ, такой же какъ его утесы и оливковые лѣса. Такова была Santa Croce Арнольфо. Но не долго сохранялось его произведеніе въ первоначальномъ видѣ. Уже въ капеллахъ—въ одной изъ которыхъ находится и нашъ св. Людовикъ—встрѣчаемъ мы всѣ признаки перемѣны нравовъ. Потолокъ ихъ уже не въ видѣ навѣса, а образуетъ настоящіе готическіе своды; разсмотрѣнный нами кодексъ францисканскихъ законовъ написанъ на одномъ изъ такихъ сводчатыхъ потолковъ. Весьма вѣроятно, что эти капеллы даже своей каменной кладкой относятся къ позднѣйшему времени. Что же касается ихъ украшеній, то нѣтъ сомнѣнія, что они принадлежатъ тому времени, когда исторія св. Франциска превратилась въ трогательное преданіе, которое съ восхищеніемъ передавали и воспроизводили повсюду.

Обратите вниманіе на высокій подъемъ, замѣняющій собой апсидъ въ центрѣ зданія, сколько въ немъ благородства, и какъ мягко сливаются тѣни со свѣтомъ, проникающимъ въ эти простыя по своей формѣ окна! Вы здѣсь не для того, чтобъ развлекаться украшеніями на стѣнахъ, какъ вы это дѣлаете во французскихъ и англійскихъ



церквахъ, какъ бы говоритъ вамъ Арнольфо. „Вы собрались сюда, подъ мои суровые своды, чтобъ читать и думать: безсмертныя руки будутъ писать на нихъ“.

Теперь мы вернемся въ капеллы, но прежде взгляните на эти два саркофага, около которыхъ вы стоите. Крайній изъ двухъ съ запада представляетъ собой одно изъ прекраснѣйшихъ въ мірѣ скульптурныхъ произведеній XIV вѣка и заключаетъ въ себѣ характерныя черты, понявъ которыя, вы научитесь понимать и болѣе сложныя произведенія, съ которыми вамъ придется имѣть дѣло въ будущемъ.

13.—Онъ изображаетъ старика въ высокой шляпѣ съ глубокими, мягкими складками, какую носили ученые и свѣтскіе люди Флоренціи между 1300 и 1500 годами; онъ лежитъ мертвый, и руки его сложены на книгѣ, лежащей у него на груди.

У ногъ его мы читаемъ надпись: „Temporibus hic suis phylosophye atq. medicine culmen fuit Galileus de Galileis olim Bonajutis qui etiam summo in magistratu miro quodam modo rempublicam dilexit, cujus sancte memorie bene acte vite pie benedictus filius hunc tumulum patri sibi suisq. posteris edidit“.

Въ путеводителѣ сказано, что это изображеніе въ такомъ же „плоскомъ рельефѣ, какимъ выложенъ мозаичный полъ въ Santa Croce“ (увы, теперь онъ, дѣйствительно „плоскій“, большая часть стерлась, и на камняхъ сохранились лишь наиболѣе глубокія черты, но прежде это былъ чрезвычайно смѣлый рельефъ) „и представляетъ интересъ въ отношеніи одежды“, но что, „кромѣ Джона Кеттерика, епископа св. Давида, очень

немногія другія изображенія представляютъ собой интересъ въ стѣнахъ Флоренціи".

Но такъ какъ вы теперь въ стѣнахъ ея, вы, можетъ быть, удостоите выразить нѣкоторый интересъ и этому предку, или родственнику того Галилео, котораго Флоренція чтила на разстояніи, не допуская его при жизни въ свои стѣны.

Я не убѣжденъ, что вполнѣ точно передаю смыслъ этой верхней надписи: „cujus sancte memorie bene acte" но въ общихъ чертахъ она гласитъ слѣдующее: „Этотъ Галилео изъ рода Галилеевъ былъ въ свое время главой философіи и медицины; будучи высшимъ магистратомъ, онъ былъ горячо преданъ республикѣ; сынъ его, благословенный въ память его благочестивой жизни, воздвигнулъ эту гробницу для своего отца, для себя и для потомства".

Надпись эта не помѣчена датой, но каменная плита того же стиля, хотя позднѣйшей и худшей работы, находящаяся сзади у западной двери, помѣчена числомъ, я забылъ теперь какимъ именно, изъ первыхъ годовъ XV вѣка. Флоренція была уже тогда въ своемъ полномъ расцвѣтѣ, и вы можете видѣть изъ этой эпитафіи, въ чемъ заключалось ея могущество. Вы видите, что философія изучалась въ ней на ряду съ полезными знаніями и какъ необходимый элементъ ихъ, что ея представители руководили общественными дѣлами, что, будучи магистратами, они любили государство, не заискивая въ немъ и не расхищая его богатства, что дѣти чтили своихъ отцовъ, и имъ передавалось славное имя отца, какъ самое благословенное наслѣдство. Вспомните слова: „vite pie benedictus filius", и сравните ихъ съ „nes



nequiores", относящимися ко времени упадка всѣхъ государствъ, преимущественно Флоренціи, Франціи и Англіи.

14.—Все это относится къ частному интересу самаго рода Галилео. Теперь нѣсколько словъ объ общемъ художественномъ значеніи этого саркофага.

Высшее торжество великаго искусства заключается въ томъ, что, какая бы ничтожная часть его ни уцѣлѣла отъ всеразрушающаго времени, этотъ остатокъ всегда будетъ прекрасенъ. Пока вы можете видѣть хоть что-нибудь, вы видите почти все, такъ ясно запечатлѣвается душа художника его рукой.

А въ данномъ случаѣ, передъ вами произведеніе, которое, по счастливой случайности, избѣгло реставраціи. Никто не заботился о немъ, и если бъ Флоренція ко всей своей древней живописи и скульптурѣ относилась такъ же небрежно и обратила бы все это въ надгробные камни и брезенты, она поступила бы съ ними менѣе безжалостно, чѣмъ теперь. По крайней мѣрѣ все то немногое, что уцѣлѣло, было бы настоящимъ. И если вы вглядитесь внимательно, вы увидите, что сохранилось совсѣмъ ужъ не такъ мало. Это полустертое лицо—все еще прекрасный портретъ старика, хотя оно высѣчено какъ бы наудачу немногими смѣлыми ударами мастерского рѣзца. И эта ниспадающая драпировка на его шляпѣ безукоризненна въ своемъ несложномъ рисункѣ; легкость ея превышаетъ всякое описаніе.

Здѣсь мы наталкиваемся на простое, но очень вѣрное средство провѣрить вашу способность понимать флорентинскую живопись или скульптуру. Если вы видите и понимаете, что линіи этой шляпы совершенно

правильны и прекрасны, что выборъ изгибовъ и складокъ превосходенъ по своему изяществу въ смыслѣ орнаментальнаго соотношенія линій, и что ихъ мягкость и легкость достигаютъ совершенства, хотя онѣ и обозначены лишь немногими темными пятнами, тогда вы можете понять живопись Джіотто и Ботичелли, скульптуру Донателло и Лука делла Роббіа. Но если вы ничего не видите въ этой изваянной фигурѣ, вы ничего не поймете и въ ихъ произведеніяхъ. Тамъ, гдѣ они стараются передать тѣло или шелкъ, или продѣлываютъ какой-нибудь современный пошлый фокусъ съ мраморомъ (что нерѣдко случается съ ними), словомъ — все французское, американское или лондонское въ ихъ произведеніяхъ доступно вамъ, но того, что свойственно собственно флорентинскому искусству и что безсмертно своей красотой вы не увидите никогда, такъ же, какъ и красоту этого старика въ его шляпѣ флорентинскаго гражданина.

15.—Въ этомъ саркофагѣ замѣчательно не одно только изображеніе лица и благородство драпировки. Старикъ лежитъ на вышитомъ коврѣ. Этотъ коверъ защищенъ болѣе выдающимся рельефомъ и потому большая часть его прекраснѣйшихъ линій уцѣлѣла; особенно хорошо сохранились его превосходно выработанная бахрома и кисти. И если вы станете на колѣни и посмотрите внимательно на кисти подушки, на которой лежитъ его голова, и на то, какъ онѣ заполняютъ углы камня, вы узнаете—или можете узнать—изъ одного этого примѣра, какова настоящая декоративная скульптура, какой она должна быть и была, сначала въ древней Греціи, а потомъ въ Италіи. „Превосходно



выработанная бахрома! А вы только-что бранили скульпторовъ, которые фокусничаютъ съ мраморомъ"!.. Да, и во всѣхъ европейскихъ музеяхъ вы не найдете лучшаго образца работы человѣка, который никогда не фокусничалъ съ мраморомъ. Постарайтесь понять разницу,—это въ высшей степени важно для дальнѣйшаго изученія скульптуры.

Я сказалъ вамъ, что старый Галилео лежитъ на вышитомъ коврѣ. Я сомнѣваюсь, чтобъ вы могли сами догадаться объ этомъ, если бъ я вамъ этого не сказалъ. Надо сознаться, что коверъ этотъ не особенно похожъ на коверъ. Если бъ это былъ современный скульптурный фокусъ, вы бы тотчасъ сказали, подойдя къ гробницѣ: „Боже мой! какъ изумительно сдѣланъ этотъ коверъ, совсѣмъ не похоже, что онъ изъ камня; такъ и хочется взять его и вытрясти изъ него пыль"! Во всѣхъ случаяхъ, когда вамъ приходятъ въ голову такія мысли при видѣ скульптурной драпировки, будьте увѣрены, что она невысокаго качества. Вы даромъ потеряете время и испортите свой вкусъ, глядя на нее. Нѣтъ ничего легче, какъ подражать драпировкѣ въ мраморѣ. Вы въ любое время можете повѣсить ее передъ собой, распредѣлить на ней складки и скопировать ее такъ точно, что мраморъ тончайшимъ образомъ передастъ всѣ складки. Но это будетъ не скульптура, а механическое производство.

Съ тѣхъ поръ, какъ существуетъ искусство, и пока оно не перестанетъ существовать—ни одинъ великій скульпторъ никогда не старался и не будетъ стараться обмануть точнымъ воспроизведеніемъ драпировки. У него нѣтъ ни времени, ни охоты на это. Каменьщикъ можетъ исполнить эту работу, если это окажется нуж-

нымъ. Тотъ, кто можетъ изваять тѣло или лицо, никогда не станетъ заканчивать второстепенныхъ частей; онъ лишь быстро и небрежно коснется ихъ рѣзцомъ, или же такъ строго и серьезно будетъ выбирать линіи, что мы должны будемъ признать въ этомъ творческую, а не подражательную работу.

16.—Но если, какъ въ данномъ случаѣ, художникъ хочетъ противопоставить простотѣ главнаго сюжета богатство фона и смягчить строгость его линій цѣлымъ лабиринтомъ орнамента, онъ изобразитъ коверъ съ бахромой или кустарникъ розъ съ листьями и шипами, и сдѣлаетъ ихъ такими же разнообразными, каковы они въ природѣ; но цѣлью его при этомъ всегда будетъ сама форма орнамента, а не подражаніе, хотя онъ и уловитъ естественный характеръ данныхъ формъ съ несравненно большей точностью и проницательностью, чѣмъ художникъ, поставившій себѣ исключительной задачей подражаніе.

Посмотрите на кисти подушки и на то, какъ гармонично онѣ сочетаются съ бахромой, — вы нигдѣ не найдете болѣе изящной орнаментальной скульптуры.

Затѣмъ взгляните на такія же кисти у саркофага въ западной части церкви,—вы увидите грубую подражательную работу ученика, хотя и принадлежащаго къ тонкой искусной школѣ. (Обратите вниманіе на складки драпировки на ногахъ фигуры; онѣ вырѣзаны какъ бы съ цѣлью выставить на показъ затѣйливую кайму его одежды, хотя также отличаются изяществомъ). Затѣмъ, возвращаясь въ капеллу Джіотто, поверните налѣво; близъ сѣверной двери бокового корабля вы увидите знаменитую гробницу Марзуппини, работы Дезидеріо



Сетиньяно. Она прекрасна въ своемъ родѣ, но ея драпировка бьетъ на эффектъ и стремится показать, какъ искусно и тонко скульпторъ могъ сработать ее. Всѣ ея складки посредственны и банальны. Наклонитесь и вы увидите подъ ногами другую надгробную плиту, относящуюся къ тому же блестящему времени, и, глядя на нее, поймете разницу между истиннымъ и ложнымъ искусствомъ, если только вы способны понимать ее. И если вамъ дѣйствительно и искренно нравятся эти надгробныя плиты, и вы считаете ихъ прекрасными, то васъ будутъ также восхищать и произведенія Джіотто. Завтра мы вернемся въ его капеллу,—сегодня уже поздно. Солнце, вѣроятно, уже скрылось изъ нея.

А теперь, познакомившись съ этими скульптурами, вамъ полезнѣе походить по церкви, чтобъ составить себѣ общее понятіе объ этомъ священномъ полѣ камней. Въ сѣверномъ трансептѣ вы увидите прекраснаго рыцаря; это самая тонкая работа среди всѣхъ этихъ гробницъ, исключая развѣ одной, находящейся на той же сторонѣ южнаго придѣла, въ томъ мѣстѣ, гдѣ онъ переходитъ въ южный трансептъ. Обратите вниманіе на рисунокъ готическихъ нишъ надъ ними и на арабески, сохранившіяся на ихъ щитахъ. Въ смыслѣ рыцарской концепціи, онѣ гораздо красивѣе и тоньше, чѣмъ св. Георгій Донателло, который представляетъ собой лишь образецъ крайняго натурализма, начало которому было положено этими древними гробницами.

Если вы поѣдете сегодня вечеромъ въ картезіанскій монастырь въ долинѣ Эма—вы увидите тамъ со-

хранившійся въ цѣлости саркофагъ работы самого Донателло; онъ очень красивъ, но все же не такъ совершененъ, какъ эти древнѣйшіе, которые послужили ему образцами. И вы увидите тамъ также гаснущій свѣтъ и сгущающіяся тѣни монастырской жизни... И если вы останетесь среди нея до тѣхъ поръ, пока свѣтляки не загорятся во мракѣ, а потомъ, вернувшись домой, ляжете спать, вы будете гораздо лучше подготовлены къ завтрашней утренней прогулкѣ—а я надѣюсь, что вы не откажатесь совершить ее со мной, — чѣмъ если вы примете участіе въ какой-нибудь увеселительной поѣздкѣ и будете вести сантиментальные разговоры объ Италіи и выслушивать послѣднія новости Лондона и Нью-Іорка.

---

## ВТОРОЕ УТРО.

### Золотыя врата.

17.—Сегодня, какъ можно раньше, и во всякомъ случаѣ прежде, чѣмъ дѣлать что-либо другое, пойдемъ въ приходскую церковь Джіотто—Santa Maria Novella. Если, выйдя изъ дворца Строцци, вы повернете направо по Via delle belle Donne, то скоро увидите ее. Но главное, не останавливайтесь по дорогѣ и не разговаривайте ни съ вашимъ знакомымъ, ни съ церковнымъ сторожемъ, ни съ какимъ-нибудь встрѣчнымъ. Пройдите прямо черезъ церковь подъ ея апсидъ (пока вы идете, глаза ваши могутъ покоиться на яркихъ оконныхъ стеклахъ,—но только не споткнитесь о ступеньку на полъ-дорогѣ), поднимите занавѣсь и зайдите за большой мраморный алтарь, попросивъ тѣхъ, кто слѣдуютъ за вами, замолчать или уйти прочь.

Очень возможно, что вы уже знаете, что васъ съ двухъ сторонъ окружаютъ фрески Гирландайо. Вы слышали, что онѣ прекрасны, и если вы имѣете нѣкоторое понятіе о живописи, то увидите, что лица на нихъ, дѣйствительно, очень хороши. И тѣмъ не менѣе, вы не испытываете истиннаго наслажденія, глядя на эти фрески, не правда ли?

Причина этого заключается въ томъ, что онѣ недостаточно тонки для васъ, если у васъ утонченный вкусъ, если же у васъ грубыя требованія, —онѣ недостаточно грубы для васъ. Но если у васъ, дѣйствительно, тонкій вкусъ, я бы хотѣлъ, чтобъ вы посвятили сегодня нѣсколько минутъ на внимательный обзоръ двухъ нижнихъ, сосѣднихъ съ окномъ фресокъ, для того, чтобъ лучше понять то искусство, которое вамъ предстоитъ изучать, по его контрасту съ этимъ. Налѣво отъ васъ изображено рожденіе Св. Дѣвы, направо — ея встрѣча со св. Елизаветой.

18.—Трудно найти лучшіе и болѣе роскошные образцы ювелирной работы въ живописи. Подъ конецъ своей жизни Гирландайо былъ настоящимъ ювелиромъ съ дарованіемъ портретиста. И здѣсь онъ проявилъ все свое искусство, онъ покрылъ длинную стѣну чудными видами и написалъ на ней Флоренцію, виднѣющуюся за домомъ Елизаветы, расположеннымъ въ холмистой мѣстности; спальню св. Анны онъ украсилъ великолѣпнымъ барельефомъ въ стилѣ Лука делла Роббіа, покрылъ лѣпкой всѣ колонны, украсилъ вышивкой всѣ платья, орнаментомъ и виньетками — каждый уголокъ. Гирландайо въ точности вспомнилъ все, что могло быть сдѣлано, и выполнилъ это такъ хорошо, какъ только могъ. Но, несмотря на то, что сдѣлано было все, что возможно, въ одномъ отношеніи эта живопись не удалась, а именно — въ отношеніи жизненности. Съ этой точки зрѣнія она никуда не годится! Освободитесь отъ впечатлѣнія ея ювелирной мишуры и вглядитесь внимательно въ Привѣтствіе. Сначала вы, быть можетъ, скажете: „Какія величавыя и изящныя фигуры“! Но



увѣрены ли вы въ томъ, что онѣ дѣйствительно изящны? Посмотрите еще разъ, и вы увидите, что одежды висятъ на нихъ, какъ на вѣшалкахъ. Правда, если красивыя ткани, висящія на вѣшалкѣ, дѣйствительно хорошо написаны, онѣ всегда производятъ сильное впечатлѣніе, особенно если онѣ падаютъ широкими полотнищами и образуютъ глубокія складки. Но въ этомъ заключается единственная прелесть этихъ фигуръ.

Теперь посмотрите внимательно на Мадонну. Вы увидите, что въ ней нѣтъ ни капли кротости, какъ и во всѣхъ другихъ женщинахъ на этой картинѣ. — „Вы находите, что св. Елизавета прекрасна“? Да. „И что она, дѣйствительно, съ глубокимъ чувствомъ произноситъ свои слова: И откуда это мнѣ, что пришла матерь Господа моего ко мнѣ“? Да, съ глубокимъ чувствомъ. Ну, хорошо, вы довольно смотрѣли на эти двѣ фигуры. Теперь взгляните на рожденіе Св. Дѣвы. „Присутствующіе слуги составляютъ прелестную группу“—такъ сказано въ вашемъ путеводителѣ Муррея. Это совершенно вѣрно. Служанка, которая держитъ ребенка на рукахъ, довольно мила, а также и та, которая такъ искусно льетъ воду съ высоты, не расплескивая ея. Женщина, пришедшая освѣдомиться о св. Аннѣ и взглянуть на дитя, движется такъ величаво и такъ прекрасно одѣта. Что касается барельефа въ стилѣ Лука делла Роббіа, вы почти можете принять его за дѣйствительную работу Роббіа. Въ распоряженіи Гирландайо по истинѣ все искусство золотыхъ дѣлъ мастера!

19.—Теперь вы должны обратиться къ церковному сторожу, который услужливо проведетъ васъ въ зеле-

ную галлерею, а затѣмъ въ маленькую галлерею, находящуюся направо отъ нея и нѣсколькими ступенями ниже. Вы должны попросить, чтобъ вамъ показали гробницу маркизы Строцци Ридольфи; въ глубинѣ за гробницей маркизы вы увидите очень невысоко надъ поломъ и прекрасно освѣщенными, если день будетъ яснымъ, двѣ маленькія фрески; каждая изъ нихъ не болѣе четырехъ футовъ ширины и написана на неровно отсѣченномъ кускѣ камня—на четверти круга. Лѣвая изображаетъ встрѣчу Іоакима и Анны у Золотыхъ Воротъ, правая—рожденіе Дѣвы Маріи. Правда, вы здѣсь не увидите вычурныхъ прикрасъ! На воротахъ нѣтъ золота; что касается рожденія Св. Дѣвы, — неужели же это все? Но тутъ не на что смотрѣть! — Нѣтъ ни барельефовъ, ни дорогихъ одеждъ, ни граціозно льющейся воды, ни процессіи посѣтителей! Да, ничего этого нѣтъ. Но здѣсь есть нѣчто, чего вы не могли замѣтить на картинѣ Гирландайо, если только не приложили къ этому особыхъ стараній и не искали его настойчиво,—это ребенокъ!—И вѣроятно, нигдѣ на свѣтѣ вы не найдете лучшаго образца творчества Джіотто. Круглолицое, запеленатое существо съ маленькими глазами! Да, Джіотто былъ того мнѣнія, что Св. Дѣва, дѣйствительно, должна была появиться на свѣтъ не иначе, какъ такъ. Но взгляните на служанку, которая только что запеленала ее: проникнутая благоговѣніемъ, полная любви и удивленія, нѣжно кладетъ она руку на голову ребенка, который никогда не плакалъ. Няня, взявшая его на руки,—только няня, и ничего больше; она необыкновенно проворна, ловка и самоувѣренна, но она была бы такою же со всякимъ другимъ ребенкомъ. Св. Анна Гирландайо



(я долженъ былъ раньше обратить на это ваше вниманіе, но вы можете и послѣ провѣрить мои слова) сидитъ, выпрямившись, на кровати и, если и не принимаетъ участія въ томъ, что происходитъ передъ ней, то, по крайней мѣрѣ, внимательно наблюдаетъ за всѣмъ.

Св. Анна Джіотто лежитъ на подушкѣ, положивъ голову на руку, какъ бы обезсиленная и глубоко погруженная въ мысли. Она знаетъ, что все, что нужно, будетъ сдѣлано для ребенка служанками или Богомъ: ей ни о чемъ не надо заботиться. Въ ногахъ постели стоитъ повивальная бабка и служанка, принесшая пить св. Аннѣ. Служанка остановилась, видя ее такой спокойной, и спрашиваетъ бабку: „Дать ли ей пить теперь“? А эта, съ руками, поднятыми изъ-подъ мантіи, въ позѣ, выражающей благодареніе (всегда отличающейся у Джіотто, хотя и неизвѣстно чѣмъ именно, отъ положенія молящагося), отвѣчаетъ взглядомъ: „Оставь—ей ничего не нужно“! Въ дверяхъ стоитъ только одна посѣтительница, пришедшая взглянуть на ребенка. Единственное украшеніе составляетъ сосудъ самой простой формы въ рукахъ служанки. Изъ красокъ выдѣляются два или три пятна мягкаго краснаго и чистаго бѣлаго цвѣта среди коричневыхъ и сѣрыхъ тоновъ.

И это все. Если это вамъ нравится, вы можете осматривать Флоренцію; если же нѣтъ, то ищите себѣ какихъ угодно развлеченій въ ея стѣнахъ, но сколькобы времени вы въ ней ни оставались, вы все равно никогда не поймете ея.

20.—Но если эта фреска дѣйствительно доставила вамъ удовольствіе, хотя бы самое маленькое, подумайте, что означаетъ это удовольствіе. Я нарочно провелъ

васъ вокругъ, черезъ самый роскошный проходъ и мимо всей той мишуры, какая только существуетъ во Флоренціи,—а здѣсь передъ вами пѣсня изъ четырехъ нотъ, сыгранная на свирѣли безвѣстнымъ пастухомъ, и все-таки она нравится вамъ! Значитъ, вы понимаете музыку. Но здѣсь есть еще другой и болѣе нѣжный мотивъ, сыгранный тѣмъ же музыкантомъ;—сначала я указалъ вамъ на самый несложный.

Взгляните на лѣвую фреску съ ярко синимъ небомъ и розовыми фигурами. Неужели она можетъ кому-нибудь нравиться? Къ несчастью, вся синева неба реставрирована. Правда, оно всегда было такимъ же синимъ и яркимъ, но я могу васъ увѣрить, что эта фреска нравилась всѣмъ, когда она была написана впервые. Вы, вѣрно, знаете исторію Іоакима и Анны? Я не могу сказать, чтобъ самъ зналъ ее во всѣхъ деталяхъ, и если вы не знаете ея, я не буду задерживать васъ длиннымъ повѣствованіемъ. Все, что вамъ нужно знать (а для пониманія этой фрески и этого слишкомъ много)—это то, что здѣсь старые мужъ и жена неожиданно встрѣтились снова послѣ долгой разлуки и очень испугались; они встрѣтились на томъ мѣстѣ, куда каждый изъ нихъ пришелъ по велѣнію Бога, не зная, что его здѣсь ожидаетъ. „Тутъ они бросились другъ другу въ объятія и поцѣловались“?

„Нѣтъ“, говоритъ Джіотто, „это было не такъ“!

„Они двигаются другъ другу навстрѣчу, слѣдуя строжайшимъ законамъ композиціи; ихъ одежда падаетъ такими складками, которыя никто до Рафаэля не могъ бы лучше расположить“?

„Нѣтъ“, говоритъ Джіотто, „не такъ“!



Св. Анна порывисто бросилась впередъ: ея развѣвающаяся одежда говоритъ намъ объ этомъ. Она схватила св. Іоакима за плащъ и нѣжно влечетъ его къ себѣ. Св. Іоакимъ беретъ ее за руку и, видя, что она близка къ потерѣ сознанія, поддерживаетъ ее. Они не цѣлуются, а только смотрятъ другъ другу въ глаза. И ангелъ Господній кладетъ руку на ихъ головы.

21.—За ними видны двѣ грубыя фигуры — двухъ пастуховъ Іоакима; одинъ изъ нихъ съ непокрытой головой, на другомъ надѣта широкая флорентинская шапка съ висящимъ сзади остроконечнымъ концомъ; оба несутъ убитую дичь и обмѣниваются шутками, не обращая никакого вниманія на происходящую передъ ними встрѣчу. Нельзя сказать, чтобъ люди этого разряда могли по законамъ драмы, установленнымъ Расиномъ или Вольтеромъ, гармонировать съ этой сценой. Нѣтъ, но, согласно Шекспиру и Джіотто, именно такіе люди могли присутствовать при ней, также какъ и ангелъ могъ быть тамъ, хотя теперь вамъ скажутъ, что со стороны Джіотто было нелѣпо помѣстить *его* въ этомъ небѣ, синій цвѣтъ котораго любой химикъ можетъ доставить вамъ цѣлыми бутылками. Но теперь, послѣ того, какъ у васъ былъ Шекспиръ и другіе люди великаго сердца и ума, слѣдовавшіе по пути этого юнаго пастуха, вы можете простить ему уродливыя фигуры въ углу! Но удивительно то, что онъ самъ простилъ ихъ себѣ послѣ той школы, которую онъ прошелъ. *Мы*, въ наши дни, видѣли достаточно простыхъ картинъ, и потому намъ кажется вполнѣ понятнымъ, что мальчикъ пастухъ пишетъ пастуховъ,—что же въ этомъ удивительнаго?

22.—Но я покажу вамъ, что въ *этомъ* мальчикѣ пастухѣ это было удивительно, если только вы минутъ на пять вернетесь со мной въ церковь и войдете въ придѣлъ въ концѣ южнаго трансцепта, и если день будетъ ясный, и церковный сторожъ подниметъ занавѣсь въ окнѣ трансцепта. Тогда будетъ достаточно свѣта, чтобъ показать вамъ подлиннѣйшее и наиболѣе извѣстное произведеніе учителя Джіотто, и вы поймете, черезъ какую школу прошелъ этотъ юноша. У него былъ самый лучшій и честный учитель изъ всѣхъ когда-либо существовавшихъ. Если только вы знаете, что такое великіе люди, вы согласитесь, что учитель составляетъ половину ихъ жизни. Они сами хорошо сознаютъ это, называя себя чаще по имени своего учителя, чѣмъ по имени своей семьи. Посмотрите же, какіе образцы имѣлъ Джіотто передъ собой! На всей фрескѣ высотой въ 10 футовъ на 6-7 футовъ ширины буквально нѣтъ ни одного квадратнаго вершка, который не былъ бы изукрашенъ золотомъ и красками съ тщательностью греческаго манускрипта. На первой страницѣ какого-нибудь готическаго царскаго служебника вы не найдете такихъ вычурныхъ украшеній, какъ тѣ, которыя здѣсь покрываютъ престолъ Мадонны; сама Мадонна изображена величавой и знатной женщиной и окружена одними только ангелами. И передъ такимъ образцомъ этотъ дерзкій мальчишка объявилъ, что его народу не нужно ни золота, ни престоловъ, — болѣе того, — что самыя Золотыя Врата должны быть безъ позолоты, что между св. Іоакимомъ и св. Анной достаточно помѣстить одного только ангела; что ихъ слуги могутъ дѣлать что имъ угодно, и никто не помѣшаетъ имъ въ этомъ!



23.—Это въ высшей степени удивительно! И это было бы даже невозможно, если бъ Чимабуэ былъ обыкновеннымъ человѣкомъ, хотя бы и великимъ въ своей области. Я самъ, размышляя объ этомъ прежде, не могъ понять, какъ это случилось, пока не увидалъ работы Чимабуэ въ Ассизи, въ которой онъ является такимъ же независимымъ отъ своего золота, какъ и Джіотто, и даже болѣе мощнымъ и способнымъ на болѣе возвышенныя произведенія, хотя, быть можетъ, не такія жизненныя и нѣжныя, какъ произведенія Джіотто. Mater Dolorosa, написанная Чимабуэ въ Ассизи, остается до нашихъ дней самой благородной среди всѣхъ Скорбящихъ Матерей Христіанства. Также ни одинъ художникъ послѣ него не прибавилъ ни одного звена къ цѣпи идей, изъ которыхъ онъ сложилъ сотвореніе міра и проповѣдывалъ его искупленіе.

Очевидно, онъ никогда не стѣснялъ мальчика съ того самаго дня, какъ нашелъ его. Онъ училъ его всему, что зналъ самъ, говорилъ съ нимъ обо многихъ вещахъ, писать которыя самъ не рѣшался; сдѣлалъ его артистомъ и благороднымъ человѣкомъ, но прежде всего христіаниномъ, и при этомъ оставилъ его пастухомъ. А небо сдѣлало его такимъ великимъ художникомъ, что слова его эпитафіи: „Ille ego sum, per quem pictura extincta revixit"—нисколько не преувеличены.

24.—Теперь надо сказать нѣсколько словъ о томъ, какъ *эта* pictura extincta была реставрирована въ угоду царившему вкусу. Все небо замазано свѣжей краской, а между тѣмъ первоначальные контуры спускающагося

ангела и бѣлыхъ облаковъ, окружающихъ его, сохранены съ необыкновенной заботливостью. Идея ангела, соединяющаго своими руками двѣ головы (какъ это дѣлаетъ епископъ, когда спѣшитъ во время причастія,—я видѣлъ одного, который сразу охватывалъ даже четверыхъ, подобно Арнольду Винкельриду), отчасти благословляя, отчасти въ знакъ того, что онѣ приведены Богомъ къ одному мѣсту, впослѣдствіи много разъ воспроизводилась. Среди собранія старыхъ картинъ въ Оксфордѣ есть одинъ прекрасный маленькій отголосокъ ея. Но здѣсь передъ нами, насколько мнѣ извѣстно, первое воплощеніе этой идеи въ чисто итальянской живописи; происхожденіе ея греко-этрусское, и она была воспроизведена этрусскими ваятелями надъ вратами Баптистерія въ Пизѣ въ лицѣ злого духа, который соединяетъ головы двухъ людей, столь отличныхъ отъ этихъ двухъ:—Иродіады и ея дочери.

Іоакимъ и пастухъ въ конусообразной шапкѣ вполнѣ сохранились; другой пастухъ немного подновленъ; въ черныхъ пятнахъ зелени и вѣтвей также видна рука реставратора. Прежде это были вѣтви растеній, написанныя съ удивительной тонкостью и тщательностью; вы можете видѣть одну сохранившуюся изъ нихъ съ выцвѣтшими листьями, вырѣзанными въ формѣ сердца на вершинѣ скалы надъ пастухами. Но какъ бы то ни было, весь пейзажъ испорченъ и измѣненъ до неузнаваемости.

25. —Вы, можетъ быть, думаете, что если что-нибудь было реставрировано, то это, безъ сомнѣнія, безобразныя ноги уродливаго пастуха. Нѣтъ, совсѣмъ нѣтъ, реставрированныя ноги пишутся всегда



съ строго правильными академическими пальцами, подобными пальцамъ Аполлона Бельведерскаго. И въ такомъ случаѣ вы бы восхищались ими. Эти же ноги—подлинное произведеніе самого Джіотто, и онъ сдѣлалъ изъ нихъ драгоцѣнное употребленіе, учась на нихъ, дѣлая одинъ опытъ за другимъ, и все понапрасну! Въ то время и руки еще не удавались ему, но ноги, голыя ноги! И онъ производилъ свои опыты и въ концѣ концовъ, дѣйствительно, достигъ прекрасныхъ линій, если смотрѣть на нихъ вблизи. Но впослѣдствіи, накладывая краску на фонъ картины, онъ не смѣлъ коснуться драгоцѣннаго и дорого купленнаго контура; его краска какъ вы видите, со всѣхъ сторонъ останавливается на разстояніи четверти вершка отъ него *). Но если вы хотите знать, какія ноги онъ умѣлъ писать, посмотрите на ягнятъ въ углу фрески, налѣво подъ аркой.

Направо отъ васъ есть еще одна, хотя и болѣе реставрированная фреска—Пресвятая Дѣва, ребенкомъ являющаяся въ храмъ,—о которой я тоже могъ бы многое сказать. Остановившаяся фигура женщины, цѣлующей подолъ платья Св. Дѣвы, не зная ея, насколько я помню, впервые появляется на этой фрескѣ; это первоисточникъ главнаго рисунка всѣхъ другихъ воспроизведеній этой темы, которыя вамъ случалось видѣть. (И, кстати сказать, ноги здѣсь перспективно лучше, чѣмъ на большинствѣ изъ нихъ).

*) Но, можетъ быть, это дѣло рукъ реставратора, который намѣренно прерываетъ бѣлую краску фона, хотя я не думаю, чтобъ какой-либо реставраторъ могъ быть такъ осторожень,—онъ подошелъ бы до самаго контура и испортилъ бы его!

„Какъ, это—произведенie Джiотто“!? быть можетъ воскликнете вы, если только у васъ есть нѣкоторое представленie о послѣдующемъ искусствѣ. „Это—Джiотто? Да вѣдь это же скорѣе плохое подражанie Тицiану“! Нѣтъ, друзья мои. Мальчикъ, который такъ неутомимо пытался писать эти ноги въ перспективѣ, былъ опущенъ въ землю за двѣсти лѣтъ до того, какъ Тицiанъ впервые научился ходить въ Кадорѣ. И также несомнѣнно то, что какъ Венецiя смотрится въ море, такъ Тицiанъ смотрѣлъ на эти фрески, учился на нихъ и навсегда сохранилъ въ себѣ ихъ отраженный свѣтъ.

26.—Но кто же былъ этотъ мальчикъ, которому подражалъ Тицiанъ и другомъ котораго былъ Данте? Въ чемъ же заключалась эта новая сила, которой предстояло измѣнить самое сердце Италiи? Прочтете ли и почувствуете ли вы эти слова, написанныя передъ вами на этой выцвѣтшей стѣнѣ? „Вы должны видѣть вещи такими, какъ онѣ есть“. „И самыя ничтожныя на ряду съ самыми великими, ибо Богъ создалъ ихъ“. „И величайшiя на ряду съ самыми маленькими, ибо Богъ создалъ *васъ* и далъ вамъ глаза и сердце.“

I. Вы должны видѣть вещи такими, какъ онѣ есть. Вы думаете, что это такъ легко, и что безконечно труднѣе и достойнѣе писать пышныя процессiи и золотые престолы, чѣмъ обезсиленную св. Анну съ головой, откинутой на подушки и окружающихъ ее служанокъ? Легко или нѣтъ, но это единственное, что можно требовать отъ васъ на этомъ свѣтѣ: видѣть людей. вещи и самого себя такими, какъ они есть.

II. И самыя ничтожныя вещи на ряду съ самыми великими, ибо Богъ создалъ ихъ;—вы должны видѣть пастуха, и стадо, и траву въ полѣ не менѣе, чѣмъ самыя Золотыя Врата.



III. Но вы должны видѣть открытыми Золотыя Врата самого неба и ангеловъ господнихъ, спускающихся оттуда.

Этимъ тремъ правиламъ училъ Джiотто, и въ тѣ дни люди вѣрили ему. Впослѣдствiи вы увидите яркое проявленie этой вѣры; но, прежде чѣмъ мы выйдемъ изъ этой галлереи, я хотѣлъ бы указать вамъ на нѣсколько явныхъ и значительныхъ техническихъ измѣненiй, вызванныхъ этимъ ученiемъ въ Флорентинской школѣ.

27.—Однимъ изъ первыхъ результатовъ безхитростнаго воспроизведенiя природы было открытie Джiотто, что красныя вещи—дѣйствительно должны быть красными, коричневыя—коричневыми, бѣлыя—бѣлыми. Греки писали все какъ придется: боговъ—черными, лошадей—красными, губы и щеки—бѣлыми; и, когда влiянie этрусскихъ вазъ отразилось въ картинахъ Чимабуэ и въ мозаикѣ Тафи, оно сказалось только въ томъ, что Мадонну стали писать въ голубомъ платьѣ, а все остальное—изукрашеннымъ такимъ количествомъ золота, какъ только возможно, но что мало способствовало усовершенствованiю колорита. Но явился Джiотто и сразу отбросилъ въ сторону всякую мишуру и условность. Онъ объявилъ, что видитъ небо—голубымъ, скатерть—бѣлой, а ангеловъ, когда грезитъ о нихъ, розовыми. Однимъ словомъ, онъ основалъ школы колорита въ Италiи—Венецiанскую и всѣ другiя, какъ я покажу вамъ это завтра утромъ, если день будетъ яснымъ. Никто послѣ

него не сдѣлалъ болѣе значительнаго открытія въ колоритѣ.

Однако самымъ значительнымъ слѣдствіемъ его рѣшенія видѣть вещи такими, какъ онѣ есть, было то, что онъ принималъ въ нихъ такое глубокое участіе, что не могъ не уловить ихъ рѣшающаго момента. Въ каждой вещи есть рѣшающій моментъ, но если вашъ взглядъ равнодушно скользитъ по ней, вы никогда не подмѣтите его. Природа какъ бы умышленно всегда скрываетъ его отъ васъ. „Я буду смотрѣть на эту вещь, не отводя отъ нея глазъ, чтобъ увидѣть ее насквозь“ такъ должны вы сказать себѣ, иначе вы совсѣмъ не увидите ея особенностей. Самая поразительная черта всѣхъ произведеній Джіотто заключается, какъ вы увидите потомъ, въ выборѣ момента. Я сразу приведу вамъ два примѣра этого въ одной картинѣ, которую вы должны сравнить съ этими фресками. Вернитесь по Via delle belle Donne такъ, чтобъ casa Строцци осталась у васъ по правую руку, и пройдите прямо черезъ площадь. Флорентинцы сочли себя достаточно цивилизованными, чтобъ построить новое Lung-Arno, а противъ него возвести три фабричныя трубы. Тутъ же мясники торгуютъ мясомъ съ капающей съ него кровью, а разнощики—персиками и анчоусами. Это любопытное зрѣлище! Но еще большій интересъ представляетъ Мадонна Лука делла Роббіа въ круглой фрескѣ надъ входомъ въ часовню. Никогда не проходите по площади, не взглянувъ на нее; переведите взглядъ съ зелени овощей внизу на листья и лиліи Роббіа, чтобъ убѣдиться, какъ честно пытался онъ сдѣлать почву своей картины похожей на цвѣтущій садъ. Но сегодня пройдите прямо въ музей



Уффици, который какъ разъ теперь долженъ быть открытъ. Войдя въ главную галлерею, поверните направо, и первой картиной, къ которой вы подойдете, будетъ № 6 Джіотто „Страданія Христа въ Геѳсиманскомъ саду“.

28.—Она казалась мнѣ такой скучной, что я не могъ повѣрить, чтобъ это былъ Джіотто. Частью это происходитъ отъ мертвыхъ красокъ, которыя служатъ дѣтскимъ способомъ изображенія ночи; но главная причина этого въ сюжетѣ, который былъ ему совсѣмъ не подъ силу и работать надъ которымъ ему не доставляло никакого удовольствія. Вы видите, что онъ былъ еще мальчикомъ, и ему не только совсѣмъ не удавались ноги, которыя онъ зато добросовѣстно прячетъ, но, видимо, и съ руками приходилось еще очень трудно, и онъ изображаетъ ихъ по этой причинѣ все въ одномъ положеніи—съ четырьмя пальцами, сжатыми вмѣстѣ. Но по старательно выписанной травѣ и зелени вы можете судить, каковъ былъ передній планъ картины, пока она не была испорчена. Джіотто уже можетъ кое-что понять въ самомъ страданіи, хотя рисуетъ его себѣ совсѣмъ особеннымъ образомъ. Онъ угадываетъ въ немъ что-то, чего не можетъ вполнѣ выразить старый символъ ангела съ чашей. Онъ пытается по своему выразить это „что-то“ въ двухъ маленькихъ картинахъ внизу, на которыя никто никогда не смотритъ. Саркофагъ Великаго Римлянина поставленъ передъ ними, и его новыя украшенія такъ сверкаютъ подъ лучами солнца, что вы должны, какъ ящерица, проскользнуть за нимъ, чтобъ увидѣть что-нибудь. Тѣмъ не менѣе вы можете понять, что задумалъ Джіотто.

„Неужели Мнѣ не пить чаши, которую далъ Мнѣ Отецъ Мой“?—„Но въ чемъ же была ея горечь“? думалъ мальчикъ: „въ распятіи?—Конечно, это страданіе, но вѣдь и разбойники должны были претерпѣть это, и многія несчастныя созданія обречены еще на худшее въ нашей земной юдоли.—Но“... И онъ думаетъ, размышляетъ и, наконецъ, пишетъ свои двѣ маленькія картины для алтаря *)

29. — Онѣ представляютъ сцены, слѣдующія за Моленіемъ о чашѣ; но, обратите вниманіе, какіе моменты выбралъ этотъ юноша, когда ему надо было заполнить двѣ панели. Передъ нимъ былъ широкій выборъ страданій: бичеваніе, надруганіе, несеніе креста,—все это обыкновенно изображается Маргеритонами и ихъ школой, какъ высшій предѣлъ страданія.

„Нѣтъ“, думаетъ Джіотто, „въ этомъ было что-то еще худшее. Многихъ праведныхъ людей осыпали насмѣшками, мучали, истязали и оплевывали; но кто былъ когда-либо *такъ* преданъ? Кто видѣлъ такія жестокія страданія своей матери?“

Первая картина изображаетъ, какъ Его схватили въ Геѳсиманскомъ саду, но въ ней только два главныхъ лица: конечно, Іуда и Петръ. Іуда и Петръ всегда были главными фигурами старой византійской композиціи, Іуда—лобызающій, а Петръ—отсѣкающій ухо рабу. Но здѣсь они оба не только главныя дѣйствующія лица, но почти одни на виду,—всѣ остальныя фигуры оставлены на заднемъ планѣ. Петръ совсѣмъ не занятъ рабомъ и своей борьбой съ нимъ; онъ

*) Predella.



повалилъ его, но тотчасъ же обернулся къ Іудѣ, лобызающему Христа. „Какъ!—такъ это *ты* предатель, ты“?! „Да“, говоритъ Джіотто, „а черезъ часъ и ты будешь имъ“!

Другая картина прочувствована еще глубже. Это изображеніе Христа, приведеннаго къ подножію креста. Здѣсь нѣтъ ни ломанія рукъ, ни рыдающей толпы, ни грозныхъ признаковъ страданія и изнеможенія въ Его тѣлѣ. Обморокъ и бичеваніе, паденіе на колѣни и раскрытыя раны—все это презираетъ этотъ мальчикъ-пастухъ. Одинъ изъ палачей вбиваетъ клинъ креста глубже въ землю. Другой довольно мягко снимаетъ съ плечъ Христа Его красную одежду. А въ нѣсколькихъ шагахъ отъ Него св. Іоаннъ удерживаетъ Его мать. Глаза ея опущены, она не смотритъ на Христа, но рвется къ нему.

30.—Теперь вы можете отправляться съ вашимъ ежедневнымъ осмотромъ галлереи; если хотите, идите любоваться Форнариной, удивительнымъ сапожникомъ и всѣми другими диковинами Уффици. Вы мнѣ больше не нужны до завтрашняго утра.

Но если вы тѣмъ временемъ присядете хотя бы передъ „Стойкостью“ Сандро Ботичелли (№ 1299, самая дальняя комната отъ трибуны), которую я какъ-нибудь на-дняхъ попрошу васъ разсмотрѣть, и прочтете тамъ слѣдующій отрывокъ изъ одной моей оксфордской лекціи объ отношеніяхъ между Чимабуэ и Джіотто, вы будете лучше подготовлены къ нашимъ занятіямъ въ Santa Croce завтра утромъ. Кромѣ того, вы, можетъ быть, найдете въ этой комнатѣ еще кое-что, достойное вниманія. Кстати, обратите вниманіе на то, что № 1288—одно

изъ раннихъ подлинныхъ произведеній Леонардо да-Винчи и представляетъ большой интересъ, и ученые, сомнѣвающіеся въ этомъ — ничего не понимаютъ. Но теперь сядьте у ногъ „Стойкости“ и читайте.

31.—Тѣ изъ моихъ читателей, которые имѣютъ несчастье интересоваться самымъ безполезнымъ занятіемъ — изученіемъ философіи искусства, вѣроятно, не мало сердятся и волнуются, споря о сравнительныхъ достоинствахъ созерцательной и драматической школы. Въ данномъ случаѣ, словомъ созерцательная, опредѣляется, конечно, та школа, которая признаетъ предметы достойными быть написанными только ради ихъ собственныхъ свойствъ: женщину, потому что она красива, льва, потому что онъ силенъ. Драматическая же школа требуетъ зрѣлища какого-нибудь дѣйствія: послѣдователи ея не могутъ написать прекрасной женщины безъ того, чтобъ кто-нибудь не любилъ или не убивалъ ея; оленя или льва безъ того, чтобъ не представить ихъ гонимыми и подстрѣленными, или пожирающими одинъ другого.

Вы всегда слышали отъ меня, — если же нѣтъ, то догадаетесь теперь по тону моихъ словъ, — что я въ общемъ совѣтую вамъ предпочесть созерцательное искусство. Но сравненіе будетъ несовершеннымъ и несправедливымъ, если мы не введемъ новыхъ условій. Истинное величіе или ничтожность искусства не опредѣляются его предпочтеніемъ дѣйствія бездѣйствію, или наоборотъ. Оно опредѣляется его предпочтеніемъ достойныхъ вещей недостойнымъ въ состояніи покоя, а въ движеніи—добрыхъ дѣйствій жестокимъ.

Фламандецъ можетъ быть также торжественно настроенъ и погруженъ въ чистое созерцаніе передъ любимой трубкой и кускомъ сыра, какъ итальянецъ передъ Св. Дѣвой въ Раю. У англійскихъ помѣщиковъ есть чисто созерцательныя картины, изображающія ихъ любимыхъ лошадей, а у парижанокъ чисто созерцательныя изображенія платьевъ послѣдняго фасона въ La Mode Artistique. Всѣ эти произведенія принадлежатъ къ той же школѣ безмолвнаго восхищенія. Возникаетъ существенный вопросъ: чѣмъ вы восхищаетесь?



32.—Итакъ, когда я скажу вамъ, что сѣверные народы—норманны и ломбардцы—дѣятельны или драматичны въ своемъ искусствѣ, а южные—греки и арабы—созерцательны, вы должны тотчасъ же поставить мнѣ дальнѣйшій вопросъ: въ чемъ они дѣятельны? что они созерцаютъ? И я отвѣчу вамъ на это: дѣятельное искусство Ломбардіи прославляетъ охоту и борьбу, созерцательное же византійское искусство созерцаетъ таинства христіанской вѣры.

Изъ этого отвѣта сначала можно заключить, что все грубое должно быть въ Ломбардіи, все прекрасное—въ Византіи. Но это тоже будетъ заблужденіемъ, и крайнимъ заблужденіемъ. Ибо на практикѣ охота и борьба производятъ сильныхъ и часто доблестныхъ людей, тогда какъ постоянное и бездѣятельное созерцаніе того, что недоступно человѣческому пониманію, въ общемъ не дѣлаетъ этихъ созерцателей сильнѣе, умнѣе и даже прекраснѣе. Такъ что въ двѣнадцатомъ вѣкѣ, въ то время, какъ сѣверному искусству недоставало только руководящей идеи, южному искусству недоставало самаго дыханія жизни. Правда, сѣверъ расходовалъ свою силу и доблесть на недостойные предметы; но югъ зато

умалялъ самое возвышенное недостаткомъ мужества и доблести.

На границѣ между ними лежала этрусская Флоренція; ея корни ушли глубоко въ землю, окованную въ желѣзо и мѣдь, влажную отъ небесной росы. Земледѣльческая по своимъ занятіямъ, религіозная въ помыслахъ, она впитывала въ себя добро, какъ почвенные соки и отражала зло, какъ скала Фіезоле. Она превратила промыслы сѣверянъ въ мирныя искусства и огнемъ божественной любви зажгла мечтанія Византіи. Дитя ея мира, пріобщенный ея страсти,—Чимабуэ раскрылъ всему человѣчеству смыслъ рожденія Христа.

33.—Мы постоянно слышимъ и думаемъ о немъ, какъ о человѣкѣ, который собственнымъ геніемъ внезапно преобразилъ законы живописи, и, подъ вліяніемъ собственной вдохновенной фантазіи, сталъ писать вмѣсто грубыхъ прекрасныя картины и завѣщалъ своему ученику Джіотто продолжать начатое имъ дѣло. Мы считаемъ, что съ тѣхъ поръ движеніе, порожденное Чимабуэ, постоянно расширяло средства живописи и улучшало ея технику вплоть до нашихъ дней, когда наконецъ завершились тріумфы искусства, исчерпалась его польза, и честолюбію человѣчества представилось нѣчто болѣе заманчивое: Уаттъ и Фарадэй открыли вѣкъ промышленности и науки, подобно тому, какъ Чимабуэ и Джіотто начали собой вѣкъ искусства и фантазіи. При такомъ представленіи объ исторіи умственной и физической культуры мы сильно преувеличиваемъ оцѣнку вліянія людей (хотя и не можемъ вполнѣ оцѣнить ихъ дарованій), по волѣ которыхъ, какъ намъ кажется, совершались перевороты. Мы не можемъ оцѣнить силы ихъ дарованія, ибо величайшіе



люди всѣхъ временъ—тѣ люди, которые становились вождями, если передъ ними былъ новый, длинный путь, дѣйствительно, настолько превышали средній уровень умовъ своего времени, что разстояніе это нельзя измѣрить никакими обычными выраженіями восхищенія. Но мы сильно преувеличиваемъ ихъ собственную роль въ этомъ, ибо видимый, внезапный результатъ ихъ работы или открытій есть только обнаружившійся плодъ размышленія и труда многихъ предшествовавшихъ имъ людей, имена которыхъ никогда не дойдутъ до насъ. Искусство Чимабуэ выше всѣхъ нашихъ восхваленій, но ни одна Мадонна, написанная его кистью, не украшала бы Италіи, если бъ въ теченіе тысячи лѣтъмн ого безвѣстныхъ грековъ и готовъ не разукрашали бы преданія о Дѣвѣ Маріи и не жили бы въ любви къ ней.

34. — Подобно этому, невозможно въ достаточной мѣрѣ оцѣнить проницательность, терпѣніе и точность тѣхъ людей, которые въ послѣднее время совершаютъ открытія въ наукѣ и техникѣ. Но ни въ какомъ случаѣ нельзя приписать блестящихъ результатовъ ихъ трудовъ и переворота всѣхъ понятій, произведеннаго ихъ выводами, ихъ собственной силѣ или даже силѣ тѣхъ фактовъ, которые они установили. Методами и успѣхомъ своей работы они обязаны примѣру отцовъ, подобно тому, какъ врожденную имъ энергію они унаслѣдовали отъ цѣлыхъ поколѣній людей, которые въ глубокой древности среди ужасовъ войны и въ борьбѣ съ суевѣріемъ раскрывали тайны природы. А всемірное и подавляющее впечатлѣніе, произведенное фактами, которые ихъ потомки провозгласили въ наши дни, указываетъ только на возбужденіе, вызванное новыми объектами

любопытства въ народахъ, которымъ не на что было смотрѣть, и на заманчивость новаго движенія и дѣятельности для тѣхъ, которымъ нечего было дѣлать.

Не на что смотрѣть! Мы, дѣйствительно, какъ вы сами можете легко убѣдиться, находимся въ этомъ печальномъ положеніи. Широкое распространеніе вывѣсокъ и рекламъ въ Лондонѣ, который ежедневно заполняется все новыми, болѣе яркими и огромными фресками, не можетъ удовлетворить нашего зрѣнія. Величавая мистрисъ Элленъ, отовсюду выглядывающая на насъ со своими развѣвающимися обильными волосами и столь же обильными обѣщаніями, въ концѣ концовъ вызываетъ въ насъ отвращеніе, и эта Мадонна девятнадцатаго вѣка напрасно расточаетъ свои улыбки надъ сумрачной толпой. Самая пестрота выставокъ въ окнахъ магазиновъ со своимъ невообразимымъ великолѣпіемъ или слишкомъ откровеннымъ обманомъ — не можетъ удержать на себѣ вниманія пресыщенной толпы, и я часто вижу, какъ мои мягкосердые друзья уводятъ дѣтей, къ научнымъ забавамъ, подальше отъ улицы, которая можетъ научить только порокамъ нищеты. При помощи микроскопа или волшебнаго фонаря имъ удается дать имъ хоть какое-нибудь зрѣлище; чаще всего они показываютъ имъ мухъ, или желудокъ различныхъ червей, или людей съ отрубленной и снова приставленной головой—лишь бы было у нихъ *что-нибудь*, на что смотрѣть!

Слава Чимабуэ справедливо покоится на такомъ же благодѣяніи. Онъ далъ людямъ своей эпохи на что смотрѣть, и удовлетворилъ ихъ любопытство, разъяс-



нивъ то, что имъ давно хотѣлось знать. По своей беззаботности мы постоянно воображаемъ, что его торжество заключается только въ новыхъ пріемахъ живописи. Современные критики, неспособные понять, чтобъ уличная толпа могла понимать живопись, кончили тѣмъ, что стали отрицать успѣхъ Чимабуэ у толпы и настаивать на томъ, что она не могла находить удовольствія въ созерцаніи его произведеній. „Радостный кварталъ", по ихъ мнѣнію, былъ названъ такъ случайно или, вслѣдствіе празднества, связаннаго съ процессіей, сопровождавшей Карла Анжуйскаго. Однако, въ одной изъ прежнихъ лекцій я доказалъ вамъ, что старое преданіе было вѣрно, и что восхищеніе народа не подлежитъ сомнѣнію. Но это восхищеніе относилось не только къ открытію новаго пути въ искусствѣ, которое до тѣхъ поръ было недоступно народу,—оно было вызвано откровеніемъ Мадонны, которую до тѣхъ поръ не умѣли любить и представлять себѣ.

35.—Далѣе, мы также ошибочно предполагаемъ, что то, что было откровеніемъ для нихъ, было только *его* искусствомъ, иначе говоря, заключалось въ лучшихъ пріемахъ накладыванія красокъ, болѣе совершенномъ начертаніи перспективы, въ возрожденіи законовъ классической композиціи. Однимъ словомъ, мы думаемъ, что онъ фабриковалъ свою Мадонну, какъ наши Готическія Фирмы фабрикуютъ ихъ теперь по заказу, и вѣрилъ въ нее не больше, чѣмъ онѣ.

Но это не вѣрное представленіе. Первый среди флорентинцевъ, первый среди европейцевъ, онъ охватилъ мыслью и увидѣлъ духовными очами, тонко различающими добро отъ зла, образъ Той, Которая была благо-

словенна среди женъ, и своей послушной рукой сдѣлал видимымъ гимнъ Богородицѣ своей души. Онъ возвеличил Дѣву, и Флоренція преклонилась въ ней своей цариц

Но Джіотто предстояло еще сдѣлать образъ ца рицы болѣе близкимъ и трогательнымъ въ его крот комъ смиреніи.

Мы уже говорили объ этрусско-христіанской или, п крайней мѣрѣ, полу-христіанской основѣ Флоренці статуя Марса еще украшаетъ ея улицы, но въ центр ея—храмъ, построенный для Крещенія во имя Христ Флорентинцы были народомъ, живущимъ земледѣліем благороднымъ, сосредоточеннымъ и искуснымъ в всѣхъ ремеслахъ. Соломенныя шляпы Тосканы — пр изведенія чистѣйшаго этрусскаго искусства, но толь это издѣлія изъ золота жатвы, дарованной Богом вмѣсто издѣлія изъ золота Его земли.

Позднѣе съ этрусками слились норманны и ло барды—короли и охотники, блестящіе въ битвѣ, н насытные въ дѣятельности. Потомъ вы видите греко и арабовъ, притекающихъ съ востока и приносящих съ собой законъ гражданственности и мечты пусты

Чимабуэ, родомъ этрусскъ, какъ мы видѣли, вдо нулъ жизнь норманновъ въ преданія грековъ и соч талъ пылкую дѣятельность съ благоговѣйнымъ созе цаніемъ. Что же больше оставалось дѣлать его люб мому мальчику-пастуху, Джіотто, какъ не совершенств ваться еще болѣе въ этомъ искусствѣ? Вы думаете, ч онъ только этимъ однимъ и превзошелъ Чимабуэ, затми его славу своимъ болѣе яркимъ свѣтомъ?

36.— Нѣтъ, это не совсѣмъ вѣрно. Одно толь усиленіе уже зажженнаго свѣточа никогда не могло б



вызвать такого сильнаго и внезапнаго взрыва восторга во всей Италіи! Джіотто предстояло совершить совсѣмъ другое дѣло. Соединеніе норманской расы съ византійской означаетъ не только сочетаніе дѣйствія съ покоемъ, войны съ религіей,—это встрѣча *домашней* жизни съ *монашеской* и практичнаго домашняго смысла съ непрактичнымъ *безуміемъ* пустыни. Я не могу найти другого слова, кромѣ этого, и произношу его съ благоговѣніемъ, понимая подъ нимъ благородное явленіе. Мнѣ хотѣлось бы даже сказать—божественное явленіе. Предоставляю вамъ самимъ судить объ этомъ. Сравните сѣвернаго фермера съ св. Франциском, руку, закаленную въ выкорчевываніи пней въ Торнабейскихъ болотахъ, съ рукой монаха, обезсиленнаго видѣніями ранъ Христа. По-моему, оба явленія божественны,—судите сами! Но, безъ сомнѣнія, съ человѣческой точки зрѣнія одно изъ нихъ здорово, другое—нездорово, одно—разумно, другое—безсмысленно.

Задача Чимабуэ—примирить драму съ мечтой—была сравнительно легкой. Но примирить разумность съ безуміемъ — я снова употребляю это слово съ уваженіемъ—не такъ легко; и потому неудивительно, что имя того, кто въ первый разъ сдѣлалъ это, облетѣло весь міръ. Я еще опредѣленнѣе настаиваю на словѣ „домашній“, ибо здѣсь Джіотто, или кому бы то ни было другому, приходилось примирять не раціонализмъ и конкуренцію труда, „другое поприще для женщины, кромѣ поприща жены и матери“ Стюарта Милля, съ божественнымъ видѣніемъ. Не это, а хозяйственность, мудрость, служеніе любви и тяжкій трудъ надъ землей, подвластный законамъ неба, все это надо было слить

въ одномъ сіяніи славы съ откровеніемъ въ пещерѣ, на пустынномъ утесѣ, съ долгими, одинокими, безрадостными днями, съ безучастно скрещенными руками въ ожиданіи райскаго блаженства.

Домашній очагъ и монастырь... Джіотто былъ первымъ итальянцемъ, первымъ христіаниномъ, который *равно* познал благо той и другой жизни и первый воплотилъ его въ образахъ людей всѣхъ сословій, отъ принца до пастуха, и всѣхъ степеней духовнаго развитія, отъ мудрѣйшаго философа до наивнаго ребенка.

37.—Обратите вниманіе на то, какъ онъ развилъ новое направленіе живописи, завѣщанное ему его великимъ учителемъ. До Чимабуэ прекрасная передача человѣческихъ формъ была невозможна, и хотя жесткія и условныя фигуры въ живописи ломбардцевъ и византійцевъ могли еще служить въ сценахъ борьбы или въ традиціонномъ воплощеніи религіозныхъ символовъ, но они никакъ не могли передавать личнаго характера и домашней жизни. Съ помощью живого воображенія еще можно было видѣть въ этихъ лицахъ, съ вытаращенными глазами и суровой складкой рта, боговъ, ангеловъ, святыхъ, воиновъ или другихъ лицъ въ сценахъ всѣмъ извѣстной легенды, но они никакъ не могли быть живыми портретами опредѣленныхъ лицъ или изображеніемъ событій мирной реальной жизни. И даже самъ Чимабуэ не отваживался покинуть область условнаго, всѣми признаннаго величія. Онъ все еще, правда, прекрасно, писалъ только Мадонну, св. Іосифа и Христа. Эти образы онъ сумѣлъ сдѣлать живыми, и Флоренція не требовала ничего больше: „Credette Cimabue nella pintura tener lo campo“.



Но вотъ изъ полей пришелъ Джіотто и открылъ своимъ безхитростнымъ взглядомъ болѣе смиренныя достоинства. И онъ сталъ писать, конечно, тоже Мадонну, св. Іосифа и Христа, если вы пожелаете такъ назвать ихъ, но по существу—отца, мать и дитя. И вся Италія преклонилась передъ нимъ: „Ora ha Giotto il grido“! Онъ рисуетъ, объясняетъ и прославляетъ каждое трогательное событіе человѣческой жизни и дѣлаетъ близкими и понятными мистическія видѣнія высшихъ натуръ. Углубляя доблести домашней и монашеской жизни, онъ примиряетъ ихъ, и дѣлаетъ священными самыя скромныя домашнія обязанности, а самыя возвышенныя проявленія религіознаго чувства—прекрасными и полезными.

---

## ТРЕТЬЕ УТРО.

### Передъ Султаномъ.

38.— Я обѣщалъ вамъ разсказать о „Стойкости" Сандро Ботичелли и просилъ васъ передъ этимъ перечесть мое послѣднее письмо, но я потерялъ мои замѣтки и не помню теперь хорошенько, что она держитъ въ рукахъ—мечъ или булаву, но это и не важно. Особенно важно въ ней то, чтобы вы не приняли ея за Стойкость, если бы вамъ пришлось угадывать, кого она изображаетъ. Всѣ другія изображенія Стойкости гордо и увѣренно заявляютъ о себѣ: ихъ щиты — въ формѣ крѣпости, на ихъ шлемахъ развѣвается львиная грива, и они твердо стоятъ на разставленныхъ ногахъ, съ спокойной увѣренностью ожидая противниковъ. Да, таково обычное изображеніе „Стойкости". Оно очень величественно, хотя и заурядно. Но во всякомъ случаѣ оно не возвышенно. „Я готова вступить въ борьбу со всякимъ и устою противъ всѣхъ"!—думаетъ универсальная Стойкость, но, въ такомъ случаѣ мало заслугъ въ ея увѣренномъ самообладаніи! Но Ботичелліевская Стойкость не увѣрена въ томъ, что устоитъ противъ всѣхъ. Усталая, измученная она не стоитъ съ вызывающимъ видомъ, а сидитъ какъ бы погруженная въ раздумье, пальцы ея безпокойно, небрежно, даже нервно играютъ рукояткой меча. Ибо не сегодня начнется ея борьба и не вчера началась она,—много дней прошло съ тѣхъ поръ, какъ она длится, а сегодня... будетъ ли ея послѣдній день? И если да, то чѣмъ она закончится?



Вотъ о чемъ думаетъ его Стойкость, и ея пальцы, играющіе рукояткой меча, охотно выронили бы его, если бъ могли, а между тѣмъ, какъ радостно и поспѣшно они сжали бы ее, если бъ раздался призывный трубный звукъ и нарушилъ ея глубокую задумчивость.

39.—Здѣсь есть еще одна картина Ботичелли, на которую вы должны обратить вниманіе прежде чѣмъ вернуться къ Джіотто: это маленькое изображеніе Юдиѳи въ сосѣдней съ Трибуной комнатѣ около входной двери, подъ самой Медузой Ліонардо да Винчи. Юдиѳь возвращается къ израильскому стану вмѣстѣ съ служанкой, несущей голову Олоферна. Она идетъ, танцуя, съ характерной для Ботичелли легкостью движеній, ея одежда развѣвается, и рука ея, какъ и у Стойкости, сжимаетъ мечъ, но не тревожно, а нѣжно и изящно охватываютъ ея маленькіе пальцы крестъ рукоятки.

При первомъ взглядѣ вамъ придетъ въ голову, что это аффектація XV вѣка. Неужели это Юдиѳь? Вѣрнѣе было бы сказать — дочь Иродіады, но только лишенная всякой простоты и естественности!

Ботичелли, дѣйствительно, аффектированъ поскольку были неизбѣжно аффектированы всѣ люди того вѣка. Погоня за внѣшнимъ впечатлѣніемъ, много выученной граціи въ движеніяхъ, много желанія выказать свою ученость, смѣшаннаго съ истинной силой воображенія...

И онъ, какъ и Корреджіо, любилъ изображать изогнутые пальцы рукъ, но никогда не дѣлалъ этого безъ причины, подобно Корреджіо.

Взгляните опять на Юдиѳь — на ея лицо, а не на одежду—и вспомните, что, если человѣкъ низокъ душой, его достоинства превращаются въ слабости, если же душа его высока, самыя слабости его освящаются въ достоинства. Эта любовь къ пляскѣ и къ развѣвающейся одеждѣ—слабость Ботичелли, но на какомъ основаніи позволилъ онъ ей здѣсь развернуться во всей ея силѣ?

Приходилось ли вамъ слышать что-нибудь о самой Юдиѳи, кромѣ того, что она отрубила голову Олоферну и послужила сюжетомъ для цѣлаго милліона дрянныхъ картинъ, которыми художники надѣялись навѣрняка привлечь публику двойнымъ зрѣлищемъ—убійства и красивой женщины, и особенно усиливая удовольствіе намекомъ на предшествовавшую этому сладострастную сцену?

40.—Когда вы вернетесь домой, возьмите на себя трудъ выписать нѣсколько стиховъ изъ книги Іудиѳи въ томъ порядкѣ, какой я вамъ укажу. Списывая ихъ, вы, быть-можетъ, глубже вникнете въ ихъ смыслъ.

Начните такъ:

„Въ эти дни услышала Іудиѳь, дочь Мераріи ***, сына Симеона, сына Израиля", а потомъ выпишите послѣдовательно слѣдующія выдержки:

Изъ главы VIII, ст. 2—8, и прочтите всю главу.

Изъ главы IX, ст. 1 и 5 — 7, начиная съ предъидущей фразы: „Боже, Боже мой! услышь меня, вдову!"

Гл. IX, ст. 11—14.



Гл. X, ст. 1— 5.
„ XIII, „ 6—10.
„ XV, „ 11—13.
„ XVI, „ 1— 6.
„ XVI, „ 11—15.
„ XVI, „ 18—19.
„ XVI, „ 23—25.

Въ этомъ случаѣ, какъ и въ другихъ сомнительныхъ случаяхъ Священнаго Писанія, мнѣ совершенно безразлично, насколько правдиво описаны факты. Самая концепція ихъ и весь нравственный обликъ іудейской женщины выступаютъ передъ нами величественные и реальные, какъ мраморное изваяніе, и останутся достояніемъ всѣхъ временъ и народовъ. Прочтя съ благоговѣйнымъ вниманіемъ эти отрывки исторіи или эпической поэзіи, вы почувствуете, что надъ ними стоитъ призадуматься и ихъ стоитъ изобразить, и что во всемъ этомъ есть нѣчто болѣе глубокое, чѣмъ то, что обыкновенно видятъ и изображаютъ художники. Вы почувствуете, что она не только іудейская Далила для Ассирійскаго Самсона, но что это одинъ изъ чистѣйшихъ, могучихъ свѣтлыхъ образовъ высокой страсти въ суровой женской душѣ среди всѣхъ, сохранившихся въ человѣческой памяти. Картина Ботичелли слабо выполнена, но она единственная изъ всѣхъ, извѣстныхъ мнѣ, правдива относительно Юдиѳи, и выписавъ эти стихи, вы поймете, почему онъ придалъ ей это быстрое радостное движеніе въ то время, какъ лицо ея сохраняетъ мягкую торжественность глубокой думы. „Мой народъ спасенъ моей рукой,—Богъ былъ милосердъ къ Своей служанкѣ"!

Торжество Миріамъ надъ погибшей ратью, радостное воодушевленіе смертнаго человѣка въ безсмертный часъ, чистоту и строгость ангела-хранителя — вы все это найдете здѣсь!.. За ней слѣдуетъ служанка, несущая голову (самой головы не видно: она стала предметомъ, который можно нести и о которомъ можно забыть); она не спускаетъ глазъ со своей госпожи и съ напряженной, рабской, неусыпной любовью смотритъ на нее, безгранично преданная ей не только въ эти ужасные дни, но и до этого времени и послѣ того до конца.

41.—Когда вы вдоволь насмотритесь на нее, бросьте также взглядъ на „Бракъ“ и „Смерть“ Дѣвы Маріи Анджелико, чтобы вы могли потомъ всегда соединять мысленно эти три картины.

И не будемъ ни на что больше смотрѣть сегодня въ Уффици, а вернемся въ капеллу Джіотто. Мы должны начать съ находящейся на лѣвой сторонѣ картины „Смерть св. Франциска“: она послужитъ ключомъ ко всему остальному. Послушаемъ прежде, что намъ говоритъ о ней г-нъ Кроу: „По своей композиціи эта сцена представляетъ шедевръ, послужившій послѣдователямъ Джіотто образцомъ, которому они часто весьма слабо подражали. Изящная компоновка, разнообразіе въ характерныхъ чертахъ и въ выраженіи головъ, единство и гармонія цѣлаго дѣлаютъ это произведеніе исключительнымъ въ своемъ родѣ. Гирландайо и Бенедетто да Майано, оба подражали этой композиціи, какъ наиболѣе яркому произведенію искусства XIV вѣка, но безуспѣшно. Ни одинъ художникъ, кромѣ Рафаэля, не создавалъ ничего подобнаго, и лишь передача внѣшней формы оставляетъ еще многаго желать“.



Къ этимъ вдохновеннымъ замѣчаніямъ восторженнаго Кроу болѣе осторожный Кавальказелло добавляетъ расхолаживающее замѣчаніе: „св. Францискъ, окруженный сіяніемъ, весь написанъ заново; ангелы же частью сохранились. Все остальное болѣе или менѣе подновлено и реставрировано, и потому нельзя судить о краскахъ этого произведенія и другихъ (!) ему подобныхъ“. Итакъ, просвѣщенный читатель, вы призваны любоваться этимъ произведеніемъ искусства, подобнаго которому „не создавалъ ни одинъ художникъ, кромѣ Рафаэля“, но внѣшняя форма котораго, къ сожалѣнію, „оставляетъ еще многаго желать“, по мнѣнію Кроу, и, по словамъ синьора Кавальказелло, „нельзя судить о его краскахъ“.

42.—Такимъ образомъ, предупредивъ васъ о сомнительныхъ пунктахъ и запретивъ вамъ смотрѣть на формы и краски, васъ приглашаютъ любоваться „разнообразіемъ въ характерѣ и выраженіи головъ“. Не сумѣю вамъ объяснить, что въ нихъ останется, если отнять у нихъ формы и краски, но мнѣ кажется въ моей простотѣ, что во всей картинѣ есть только одна голова, изображенная въ разныхъ положеніяхъ. Подъ „единствомъ и гармоніей цѣлаго“, дѣлающими это произведеніе „единственнымъ въ своемъ родѣ“, подразумѣвается, вѣроятно, то общее впечатлѣніе, что она вся цѣликомъ написана грязной, тусклой краской, какъ будто кисть обмакнули въ ведро съ помоями.

Итакъ, мы обращаемся къ послѣднему пункту указаній Кроу: „По своей композиціи эта сцена представляетъ шедевръ“. Весьма возможно. Вопросъ въ томъ, что подразумѣвать подъ композиціей, о чемъ я и прошу читателя хорошенько подумать передъ этими остатками

Джіотто, отбросивъ въ сторону весь современный критицизмъ.

Что было важнѣе для Джіотто—композиція сцены, или концепція самаго факта?

Если вы—городской житель, то, вѣроятно, видѣли апоѳеозъ Маргариты въ „Фаустѣ"? Вы знаете, сколько труда затрачивается каждый разъ на композицію этой сцены, какъ тщательно распредѣляютъ складки тканей, принаравливаютъ освѣщеніе, извлекаютъ изъ скрипокъ ихъ нѣжнѣйшіе звуки, а фаготы заставляютъ звучать важно и торжественно. Тѣмъ не менѣе вы не вѣрите, что душа Маргариты могла когда-нибудь явиться въ такомъ видѣ передъ смертными. *Здѣсь* тоже апоѳеозъ. Всѣ эти фигуры съ умысломъ разставлены высоко направо и налѣво и ниже въ серединѣ и т. д.

43.—Но мнѣ кажется, что прежде всего надо задаться вопросами: существовалъ ли когда-нибудь св. Францискъ? получалъ ли онъ стигматы, вознеслась ли его душа на небо, видѣлъ ли монахъ ея вознесеніе? и что хотѣлъ сказать Джіотто своей картиной?

Если вы поставите эти вопросы, то „композиція" пріобрѣтаетъ совсѣмъ другое значеніе въ вашихъ глазахъ, сообразно вашимъ отвѣтамъ.

Но мнѣ кажется, что я заранѣе могу предвидѣть, каковы они будутъ. — Св. Францискъ, безъ сомнѣнія, существовалъ, и вы хорошо сдѣлаете, если изучите его жизнь и дѣянія вмѣсто того, чтобъ заниматься злобами дня и текущими интересами, которые привлекаютъ вниманіе толпы. Его стигматизація была, быть-можетъ, результатомъ чудеснаго воздѣйствія силы воображенія на человѣческую плоть, или же не менѣе чудеснымъ быст-



рымъ превращеніемъ символа въ преданіе, но не подлежитъ сомнѣнію, что это одно изъ наиболѣе вдохновенныхъ, значительнѣйшихъ и поучительныхъ преданій христіанской церкви. И также несомнѣнно то, что если когда-либо душа возносилась на небо, покинувъ мертвое тѣло, то именно его душа должна была такъ вознестись.

И, наконецъ, самъ Джіотто вѣрилъ, что все, что онъ изображалъ изъ жизни св. Франциска, дѣйствительно было; онъ вѣрилъ этому такъ же убѣжденно, какъ вы, если вы христіанинъ, вѣрите, что Христосъ умеръ и опять воскресъ.

И все это изобразилъ онъ съ благоговѣйной любовью. Но, какъ я уже говорилъ, онъ обладалъ въ высшей степени здравымъ смысломъ; у него было столько же остроумія и проницательности, какъ у Чосера, и столько же отвращенія къ лживости духовенства и ханжей; и въ самыя проникновенныя минуты онъ продолжалъ видѣть правду, какъ она есть и называть все своимъ настоящимъ именемъ.

44.—Главный интересъ этой фрески заключается въ глубокой вѣрѣ Джіотто въ реальность стигматизаціи, какъ въ фактъ, не подлежащій сомнѣнію. Ему приходится убѣждать въ этомъ не одного только св. Ѳому; ихъ тутъ присутствуетъ пять человѣкъ, по одному на каждую рану. Четверо изъ нихъ привлечены любопытствомъ и хладнокровно и пытливо разглядываютъ св. Франциска, и одинъ только цѣлуетъ поднятую имъ руку. Всѣ остальныя части картины представляютъ собой одинъ лишь сѣрый рисунокъ, изображающій погребеніе. Изъ всѣхъ присутствующихъ только одинъ монахъ удостаивается видѣть взятую на небо душу, при чемъ этотъ

монахъ былъ, очевидно, самымъ послѣднимъ лицомъ въ монастырѣ. (Его лицо написано заново, но еще можно болѣе или менѣе возстановить прежнія очертанія.)

Обо всей композиціи, о „единствѣ и гармоніи“ цѣлаго мы можемъ лучше судить, если взглянемъ сначала на болѣе яркую картину, изображающую рожденіе св. Франциска, рожденіе духовное, надо добавить.

Это самая верхняя изъ трехъ фресокъ на этой стѣнѣ капеллы. Она вполнѣ характерна для Джіотто; большая часть ея написана его рукой, и вся она, безъ исключенія, прекрасна. Все, что важно знать о Джіотто, вы можете узнать по этой фрескѣ. „Но мы не можемъ разсмотрѣть ея отсюда даже въ бинокль! мы видимъ все въ ракурсѣ и въ извращенномъ видѣ. Какой толкъ показывать ее и говорить объ ней“? — Это первый признакъ истинно Джіоттовской работы, ея недосягаемость для насъ! Это и дѣлаетъ ее превосходнымъ образцомъ его творчества. Потомъ я вамъ покажу другое его произведеніе, которое вы можете прекрасно разсмотрѣть (оно находится прямо за вами, на противоположной стѣнѣ), но прежде всего мнѣ хочется, чтобъ вы почувствовали, что вамъ приходится свернуть шею, чтобъ увидѣть ту картину, о которой мы говоримъ.

45.—Одна изъ характерныхъ особенностей великихъ художниковъ (насколько мнѣ извѣстно, она относится ко всѣмъ безъ исключенія) заключается въ томъ, что они никогда не думаютъ, что кто-нибудь захочетъ любоваться ихъ произведеніями, они всегда удивляются такому желанію и скорѣе недовольны имъ. Скажите любому художнику, что вы повѣсите его картину на почетномъ мѣстѣ въ столовой на торжественномъ обѣдѣ въ Сити, и что такой-то господинъ скажетъ по поводу ея рѣчь, вы не произведете на него никакого впечатлѣнія или же непріятное. И можно быть увѣреннымъ, что онъ пришлетъ вамъ какой-нибудь хламъ съ своего чердака. Но пошлите за художникомъ когда-нибудь въ спѣшную минуту и скажите ему, что крысы прогрызли безобразную дыру на вашей входной двери, и что вы хотите задѣлать и закрасить это мѣсто, и онъ вамъ напишетъ такой шедевръ, что люди навѣки будутъ въ восхищеніи останавливаться передъ вашей дверью. Мнѣ некогда объяснять вамъ теперь причину этого, да я и самъ хорошенько не знаю ея, но несомнѣнно, что это такъ.



Такимъ образомъ и Джіотто однажды поручили расписать эту верхнюю капеллу. Я не знаю навѣрно, самъ-ли онъ выбралъ сюжеты изъ жизни св. Франциска, я думаю, что да, хотя, конечно, нельзя утверждать этого навѣрное. Во всякомъ случаѣ, ему была предоставлена значительная свобода.

46.—Теперь обратите вниманіе на то, что разрисовать готическую капеллу совершенно то же самое, что разрисовать греческую вазу. Капелла—та же ваза, но перевернутая вверхъ дномъ и вывернутая на изнанку. Законы орнаментаціи остаются тѣ же самые. Орнаменты должны согласоваться съ размѣрами вазы; они должны производить гармоничное впечатлѣніе въ цѣломъ и въ то же время быть въ отдѣльности разнообразны и интересны, когда вы разсматриваете ихъ, повертывая вазу въ рукахъ (въ капеллѣ вы сами поворачиваетесь); фигуры, изображенныя на ней, должны

изгибаться, смотря по углубленіямъ и выпуклостямъ вазы, то укорачиваясь, то удлиняясь по мѣрѣ надобности, но во всѣхъ видахъ должны сохранять естественность и грацію. Другой разъ я вамъ докажу это на дѣлѣ, сегодня же прошу повѣрить мнѣ на слово, что Джіотто былъ истинный этрусскій грекъ XIII вѣка, но обреченный боготворить св. Франциска вмѣсто Геракла: въ отношеніи же расписыванія вазъ онъ остался тѣмъ же грекомъ. Его капелла не что иное, какъ большая прекрасная, расписанная этрусская ваза, опрокинутая надъ вашей головой въ видѣ водолазнаго колокола *).

*) Я знаю, что современная критика склонна доказывать, что всѣ этрусскія вазы позднѣйшаго производства и представляютъ собой лишь подражаніе древне греческимъ. И потому я долженъ вкратцѣ изложить то, о чемъ мнѣ придется говорить болѣе подробно въ слѣдующихъ письмахъ. Этрусское искусство сохранилось въ Италіи въ долинахъ Арно и верхняго Тибра въ цѣломъ рядѣ произведеній, уцѣлѣвшихъ отъ VII вѣка до Р. Х. и до настоящаго времени, когда каменщики штукатурятъ и окрашиваютъ стѣны въ томъ же этрусскомъ стилѣ. Всѣ лучшія флорентинскія произведенія Лука делла Роббіа, Гиберти, Донателло, Филипо Липпи, Ботичелли, Фра Анджелико представляютъ собой образцы чистѣйшаго этрусскаго искусства, измѣнившіе только сюжеты и изображающіе Божію Матерь вмѣсто Аѳины и Христа вмѣсто Юпитера. Каждая черта, проведенная флорентійскимъ рѣзцомъ въ XV в. слѣдуетъ законамъ національнаго искусства, существовавшаго въ VII в. до Р. Х, и Анджелико въ своемъ монастырѣ св. Доминика на вершинѣ холма Фіезоля — такой же истинный этрусскъ, какъ и самъ закладчикъ грубыхъ камней стѣны Фіезоля, отъ которой сохранилась одна только арка, но и ту современная цивилизація употребила на дешевый строительный матеріалъ. Къ счастью, я набросалъ ее еще въ 1845 г., но, увы, слишкомъ небрежно, никогда не допуская возможности такого варварства въ современной Италіи.



Послѣ четверолистной орнаментаціи на вершинѣ колокола остаются еще два промежутка по бокамъ подъ арками, въ которыхъ очень трудно вмѣстить картину. Но трудность дѣла только разжигаетъ этрусскій орнаментальный инстинктъ, и художникъ, радостно возбужденный ея національнымъ характеромъ, помѣщаетъ свое лучшее произведеніе подъ этими арками, совершенно не заботясь о публикѣ, находящейся внизу, которая во всякомъ случаѣ увидитъ бѣлыя, красныя и голубыя пятна, а это все, что ей нужно, думалъ Джіотто, если ему случалось бросить взглядъ внизъ съ своихъ подмостковъ.

47.—Взгляните на верхнее отдѣленіе налѣво, ставъ лицомъ къ окну. Заполнить всю арку доверху фигурами было невозможно, или пришлось бы ставить ихъ одну на другую, и Джіотто добавилъ къ нимъ красивое архитектурное зданіе. Рафаэль въ своей картинѣ „Обрученіе“ сдѣлалъ то же самое по собственному желанію, а не по необходимости. По обѣимъ сторонамъ внизу Джіотто ставитъ по двѣ изящныя маленькія бѣлыя фигуры: налѣво болѣе высокая изъ нихъ стоитъ съ краю, а направо съ краю та, которая пониже. И по обѣимъ сторонамъ главнаго дѣйствія онъ размѣщаетъ свой греческій хоръ изъ наблюдающихъ и разсуждающихъ свидѣтелей. Затѣмъ съ каждой стороны ставитъ хорега или предводителя хора, которые принимаютъ участіе въ ходѣ событія. Самое событіе помѣщено въ серединѣ. Хорегъ, находящійся съ правой стороны, видя, что епископъ одерживаетъ верхъ, невозмутимо беретъ его сторону. Хорегъ съ лѣвой стороны удерживаетъ своего вспыльчиваго друга и пытается его

успокоить. Послѣ того какъ вы вполнѣ убѣдитесь въ
совершенствѣ декоративной части картины—не ранѣе
этого—вы можете перейти и къ самому содержанію ея,
которое заключается въ слѣдующемъ. Послушаніе—
одна изъ трехъ главныхъ добродѣтелей св. Франциска,
и онъ начинаетъ свою самостоятельную жизнь съ того,
что ссорится съ отцомъ. Говоря современнымъ языкомъ,
онъ съ благотворительной цѣлью пускаетъ въ торго-
вый оборотъ часть имущества своего отца. Отецъ воз-
стаетъ противъ такого употребленія денегъ, и тогда
св. Францискъ бѣжитъ изъ дому, захвативъ съ собой
все, что только возможно. Отецъ преслѣдуетъ его, тре-
буя возвращенія своего имущества, но видитъ, что оно
все уже растрачено, и что св. Францискъ подружился
съ епископомъ Ассизскимъ. Отецъ его впадаетъ въ бѣ-
шенство и заявляетъ, что лишитъ его наслѣдства.
Тогда св. Францискъ срываетъ съ себя одежду, откры-
то швыряетъ ее въ лицо своему отцу и говоритъ, что
ему не нужны больше ни одежда, ни отецъ. Добрый
епископъ со слезами умиленія обнимаетъ св. Фран-
циска и прикрываетъ его собственной мантіей.

48. —Я вамъ передалъ содержаніе этой картины
съ грубой, здравой, протестантской точки зрѣнія. Если
васъ удовлетворитъ такое объясненіе, уйдите изъ этой
капеллы и уѣзжайте изъ Флоренціи, если вы пріѣхали
сюда съ цѣлью изучать искусства. Вы все равно ни-
когда ничего не узнаете ни о Джіотто, ни о Фло-
ренціи.

Не бойтесь, однако, что я вновь буду пересказы-
вать вамъ содержаніе этой картины съ другой, мисти-
ческой, католической точки зрѣнія. Я разскажу вамъ,



если это удастся мнѣ послѣ долголѣтняго размыш-
ленія, какъ ее задумалъ самъ Джіотто.

Онъ былъ, какъ мы знаемъ, самымъ талантливымъ
и самымъ умнымъ человѣкомъ во Флоренціи, лучшимъ
другомъ лучшаго религіознаго поэта въ мірѣ, и его
взгляды на жизнь, такъ же какъ и взгляды его друга,
очень расходились какъ со взглядами протестантовъ,
такъ и со взглядами папы Пія IX. Первая обязанность
дѣтей—повиноваться родителямъ, какъ первый долгъ
гражданина — слѣдовать законамъ своего государства;
и этотъ долгъ такъ строго опредѣленъ, что единствен-
ные предѣлы его указаны лишь Исаакомъ и Ифи-
геніей.

Съ другой стороны, и родители имѣютъ обязанности
относительно дѣтей—не доводить ихъ до гнѣва.

Странно, что мнѣ никогда не приходилось слышать,
чтобъ это правило предписывали родителямъ съ каѳедры.
Но мнѣ кажется, что Богъ требуетъ отъ родителей
еще болѣе строгаго исполненія ихъ обязанностей по
отношенію къ дѣтямъ, чѣмъ отъ дѣтей къ родителямъ.

49.—Итакъ, долгъ дѣтей — повиноваться родите-
лямъ. Но ни въ библіи, ни въ какой другой хорошей
и умной книгѣ не было еще сказано, что это предпи-
саніе относится и къ взрослымъ людямъ. Нельзя также
опредѣлить точно, когда именно ребенокъ становится
взрослымъ человѣкомъ, какъ нельзя предсказать и тотъ
день, когда онъ сдѣлаетъ первые шаги. Но, несомнѣнно,
что наступитъ время, когда онъ ихъ сдѣлаетъ. У бо-
лѣе развитыхъ народовъ дѣти стремятся дольше остаться
дѣтьми, а родители желаютъ скорѣе сдѣлать ихъ взрос-
лыми. Въ состояніи болѣе низкой культуры дѣти ста-

раются стать скорѣе взрослыми, а родители хотятъ, чтобъ они дольше оставались дѣтьми. Въ рѣдкихъ счастливыхъ семьяхъ воля отца остается до конца его жизни закономъ для его дѣтей; онъ равенъ имъ по развитію, но богаче опытомъ, и въ этомъ случаѣ послушаніе дѣтей вызвано не силой, а любовью и безграничнымъ довѣріемъ. Это случается рѣдко, и рѣдко оказывается возможнымъ. Молодымъ также свойственна самонадѣянность, какъ старымъ — предразсудки, и съ каждымъ новымъ столѣтіемъ возникаютъ новые вопросы, которые суждено разрѣшить только молодому поколѣнію.

Но эта картина, съ такимъ совершенствомъ исполненная Джіотто, изображаетъ не проявленіе сыновней независимости, а избраніе другаго Отца.

50.—Вы не должны смѣшивать желаніе этого мальчика изъ Ассизы слушаться Бога больше, чѣмъ человѣка, съ желаніемъ какого-нибудь молодого лондонскаго хлыща имѣть собственный ключъ отъ входной двери и собственныя карманныя деньги. Ни одинъ нравственный вопросъ не былъ такъ уродливо искаженъ и извращенъ разными лжепророками всѣхъ вѣроисповѣданій, какъ вопросъ объ обязанности юноши самостоятельно избрать себѣ того, кому онъ будетъ служить. Тѣмъ не менѣе обязанность эта существуетъ, и если въ христіанствѣ есть хотя доля истины, то для всякаго ревностнаго послѣдователя его неизбѣжно наступитъ время, когда онъ вспомнитъ эти слова: „Кто любитъ отца и мать больше Меня, тотъ недостоинъ Меня“.

Замѣтьте, что здѣсь сказано: „кто *любитъ*“, тутъ



нѣтъ рѣчи о непослушаніи родителямъ, которыхъ дѣти не любятъ, или объ ихъ бѣгствѣ изъ отчаго дома, въ которомъ имъ не хочется оставаться. Но оставить домъ, гдѣ имъ хорошо живется, покинуть тѣхъ, кто имъ дороже всего,—вотъ требованіе, которое Христіанство рано или поздно предъявитъ своимъ вѣрнымъ послѣдователямъ, вотъ что означаютъ слова Христа.—Какъ ни злоупотребляли ими и ни искажали ихъ смысла, сколько лжепророковъ—а Богу извѣстно, что ихъ было много — ни пользовались ими для проклятія молодого поколѣнія, а не для благословенія его, несомнѣненъ тотъ фактъ, что если вы хотите слушаться Бога, то наступитъ тотъ день, когда голоса всѣхъ людей громко поднимутся противъ васъ. Другъ и мудрый совѣтчикъ братъ и сестра, отецъ и учитель, всѣ ваши осторожные и разсудительные знакомые, все бремя презрѣнной глупости пошлаго міра, всѣ они одновременно и навсегда возстанутъ противъ васъ. Вы должны слушаться Бога болѣе, чѣмъ человѣка. Съ одной стороны,— передъ вами человѣческій родъ со всей его мудростью и любовью, со всѣмъ его безразсудствомъ и гнѣвомъ, съ другой стороны, — одинъ Богъ. Вы должны выбирать.

Вотъ что означаетъ отказъ св. Франциска отъ наслѣдства отца, и этимъ онъ начинаетъ свою проповѣдь дѣла.

Пока не совершенъ этотъ суровый подвигъ, пока не отвергнуто служеніе Мамонѣ и міру, всѣ другія дѣянія безполезны.

Вы не можете одновременно служить Богу и Мамонѣ. Никакая благотворительность, никакое смиреніе

или самоотверженіе ни къ чему не поведутъ, если вы все еще единодушны съ міромъ. Вы ходите въ церковь, потому что другіе ходятъ туда. Вы чтите воскресенье, потому что ваши сосѣди дѣлаютъ это. Но вы и носите странную одежду, потому что этого требуютъ ваши ближніе, и не рѣшаетесь исполнять грубой работы, потому что они съ презрѣніемъ относятся къ ней.

Вы должны отречься отъ своего ближняго, пока онъ богатъ и гордъ, и вернуться къ нему въ его нищетѣ. Въ этомъ заключается непослушаніе св. Франциска.

51.—Теперь вы поймете связь между содержаніемъ фресокъ въ капеллѣ и причину, заставившую Джіотто избрать эти сюжеты.

На потолкѣ изображены символы трехъ добродѣтелей труда: Бѣдность, Цѣломудріе и Послушаніе.

*A*.—Верхняя фреска на лѣвой сторонѣ, обращенная къ окну, изображаетъ первый актъ самостоятельной жизни св. Франциска: его отреченіе отъ міра.

*B*.—Верхняя справа—новую, избранную имъ жизнь: его подчиненіе церковной власти.

*C*.—Центральная слѣва: его проповѣдь ученикамъ.

*D*.—Центральная справа: его проповѣдь язычникамъ.

*E*.—Нижняя слѣва: погребеніе св. Франциска.

*F*.—Нижняя справа: его воздѣйствіе послѣ смерти.

Около этихъ шести картинъ по обѣимъ сторонамъ окна размѣщены четыре великихъ францисканскихъ святыхъ: св. Людовикъ Французскій, св. Людовикъ Тулузскій, св. Клара и св. Елизавета Венгерская.

Такимъ образомъ, вамъ есть надъ чѣмъ подумать въ этой серіи картинъ. Передъ, вами, во-пер-



выхъ, законъ, предписанный совѣстью св. Франциску, затѣмъ, избраніе имъ этого закона, утвержденіе его христіанской церковью, проповѣдь этого закона въ продолженіе жизни и послѣ смерти и, наконецъ, плоды этой проповѣди въ лицѣ его учениковъ.

52.—Изъ всей этой серіи мнѣ самому удалось разсмотрѣть, какъ слѣдуетъ, только первую, вторую и четвертую сцену и свв. Людовика и Елизавету. Я попрошу васъ посмотрѣть внимательно еще только на двѣ изъ нихъ, именно на св. Франциска передъ султаномъ (это центральная фреска съ правой стороны) и на св. Людовика.

Съ помощью обыкновеннаго бинокля вы можете довольно ясно разсмотрѣть султана, и, мнѣ кажется, прежде всего слѣдуетъ обратить вниманіе на нѣкоторыя техническія особенности въ исполненіи.

Если маленькая Св. Дѣва, стоящая на ступеняхъ храма, манерой письма напоминаетъ вамъ ранній періодъ Тиціана, то этотъ султанъ напомнитъ вамъ все, что есть величайшаго въ Тиціанѣ, и съ такой яркостью, что если бы мнѣ сказали, что въ Santa Croce найдена прекрасная старая фреска Тиціана, я бы повѣрилъ этому сообщенію и собственнымъ глазамъ съ большей легкостью, чѣмъ я допускаю мысль, что это, дѣйствительно, работа Джіотто. Это произведеніе такъ совершенно, что если усвоить всѣ законы, предписанные имъ, то нечему больше учиться во всемъ итальянскомъ искусствѣ, не къ чему больше стремиться, за исключеніемъ развѣ только голландскихъ свѣтовыхъ эффектовъ.

Я васъ прошу обратить вниманіе на это полное от-

сутствіе свѣтовыхъ эффектовъ, какъ на фактъ, имѣющій большое значеніе.

Содержаніе картины: св. Францискъ, предлагающій магамъ султана, огнепоклонникамъ, пройти вмѣстѣ съ нимъ черезъ огонь, ярко пылающій у ихъ ногъ. Пламя такъ разгорѣлось, что два мага, находящіеся по ту сторону трона, прикрываютъ свои лица. Но оно изображено просто въ видѣ красной сплошной массы извивающихся огненныхъ языковъ и не бросаетъ свѣта по сторонамъ. Вы не увидите здѣсь огненныхъ пятенъ на носу, черныхъ тѣней подъ подбородкомъ, здѣсь нѣтъ рембрандтовскихъ переходовъ отъ свѣта къ тѣни, или свѣтового отблеска на рукояткѣ меча и на доспѣхахъ.

53.—Вы думаете, что это происходитъ отъ невѣжества и наивности Джіотто? Когда онъ писалъ эту картину, онъ уже прожилъ половину своей жизни, проведенной непрерывно въ занятіяхъ живописью, при чемъ по убѣжденію и почти ревниво срисовывалъ всѣ предметы такими, какими видѣлъ ихъ. Вы думаете, что онъ никогда не видѣлъ свѣта, отбрасываемаго пламенемъ? Онъ, другъ Данте! который изъ всѣхъ поэтовъ достигъ наибольшей точности въ изображеніи свѣтовыхъ эффектовъ, хотя читающая публика склонна предполагать, что ему знакомо лишь огненное освѣщеніе адскаго пламени. Души, изображенныя имъ, не перестаютъ удивляться тому, что у Данте нѣтъ тѣни, но вѣроятно ли, чтобъ другъ поэта, художникъ, также могъ не знать, что матеріальная субстанція отбрасываетъ тѣнь, а земное пламя—свѣтъ?... То мѣсто въ „Чистилищѣ“, гдѣ говорится, что въ полусвѣтѣ утра огонь



пріобрѣтаетъ красный оттѣнокъ, достигаетъ точности Ньютоновской науки,—и вы думаете, что Джіотто въ продолженіе всего этого времени ничего подобнаго не видѣлъ?

Дѣло въ томъ, что онъ видѣлъ такъ много свѣта вездѣ, что ему никогда не приходило въ голову изображать его. Онъ зналъ, что написать солнце также невозможно, какъ остановить его, а онъ не хотѣлъ обманывать и не пытался притворяться, что онъ дѣлаетъ то, чего не можетъ сдѣлать. Могу ли я нарисовать розу?—Да, могу, и сдѣлаю это. Но я не могу нарисовать пылающій уголь и не хочу и пробовать или поддѣлываться подъ него.

Подобный образъ мысли и убѣжденіе были настолько же естественны для Джіотто, насколько недоступны были извращеннымъ художникамъ XVI вѣка такая научная точность и такая честность мышленія.

54. — Несмотря на это, онъ тщательно передаетъ вамъ впечатлѣніе огня, насколько его искусство позволяетъ ему правдиво передать его, и насколько онъ самъ этого пожелаетъ. Въ данномъ случаѣ для него не важно, что пламя бросаетъ яркій отблескъ, но ему хотѣлось бы, чтобъ вы знали, какъ оно жжетъ.

Теперь обратите вниманіе на то, какія краски употребилъ онъ для всей картины? Прежде всего, голубой фонъ, необходимый для объединенія этой фрески съ тремя другими, доведенъ здѣсь до минимума. Св. Францискъ долженъ быть въ сѣромъ — это обычный цвѣтъ его одежды,—слуга одного изъ маговъ тоже въ сѣромъ, но такого теплаго тона, что вы можете принять его за коричневый. Тѣнь, отбрасываемая трономъ, тоже сѣраго

цвѣта: Джіотто знаетъ, что *можетъ* изобразить ее и потому изображаетъ. Остальная часть картины *), по крайней мѣрѣ 6/7 всей ея поверхности, написана или ярко красной, золотой, оранжевой, пурпурной, или бѣлой краской въ тѣхъ теплыхъ тонахъ, какими могъ писать только Джіотто; кое-гдѣ лишь онъ тронулъ живой черной краской, такова повязка на плечахъ султана, его глаза, борода и тѣни, необходимыя въ золотомъ рисункѣ сзади. И вся картина пылаетъ, какъ въ огнѣ.

55.—Бросьте взглядъ на остальныя сцены изъ жизни св. Франциска, окружающія васъ, и вы убѣдитесь, что эта фреска непохожа на прочія, а также и въ томъ, что четыре верхнія сцены, изображающія жизнь и подвижничество св. Франциска, написаны въ сравнительно теплыхъ тонахъ, тогда какъ двѣ нижнія—смерть и видѣнія послѣ нея—тусклаго, холоднаго колорита. Вы думаете, что это неизбѣжно, такъ какъ онѣ заполнены сѣрыми монашескими одеждами? Но это не совсѣмъ вѣрно. Развѣ Джіотто такъ необходимо было ставить у ногъ усопшаго—священника съ черным знаменемъ, склоненнымъ въ видѣ покрова? Развѣ онъ не могъ сдѣлать небесныхъ видѣній болѣе радужными, какъ онъ это сдѣлалъ въ другихъ картинахъ? Развѣ св. Францискъ не могъ явиться спящему папѣ окруженнымъ золотымъ сіяніемъ? или развѣ не могла душа его, увидѣнная бѣднымъ монахомъ, возноситься къ небу черезъ болѣе лучезарныя облака?

---

*) Полъ перекрашенъ, и хотя его сѣрый цвѣтъ теперь тусклъ и холоденъ, онъ не можетъ уничтожить яркаго сіянія, разлитаго во всей картинѣ.



Взгляните, однако, какъ лучисты и прозрачны эти облака въ небольшомъ пространствѣ надъ голубымъ небомъ! Вамъ не найти прекраснѣйшаго образца красокъ Джіотто, хотя здѣсь и приходится жалѣть о его незначительныхъ размѣрахъ и его оторванности отъ цѣлаго. Ибо лицо самого св. Франциска возобновлено, а также и все голубое небо, но эти свѣтлыя облака и четыре ангела, поддерживающіе св. Франциска, почти не тронуты, и реставраторъ неба съ истинной любовью и заботливостью оставилъ ихъ радужныя, изящныя крылья неприкосновенными. И никто, кромѣ Джіотто и Тернера, не могъ бы написать ихъ.

56.—Своими мягкими теплыми тонами Джіотто напоминаетъ Тернера, а своей необыкновенной способностью схватывать выраженіе приближается къ Гэнсборо. Всѣ остальные итальянскіе религіозные мастера достигаютъ экспрессіи съ помощью труда и усилій; онъ одинъ даетъ ее однимъ прикосновеніемъ кисти. Всѣ другіе великіе итальянскіе колористы видятъ только красоту краски, Джіотто видитъ и ея блескъ. И никто другой, за исключеніемъ Тинторетто, совсѣмъ не понималъ ея символическаго значенія, тогда какъ у Джіотто и Тинторетто мы всегда видимъ не только гармонію красокъ, но и символъ въ нихъ. Джіотто покрываетъ стѣну пурпуромъ и алымъ багрянцемъ не для того только, чтобъ заставить картину пылать, какъ въ огнѣ, но и для того, чтобъ напомнить вамъ, что св. Францискъ проповѣдуетъ огнепоклонникамъ. А наверху, въ сценѣ ссоры въ Ассизѣ, гнѣвный отецъ одѣтъ въ красный цвѣтъ, измѣнчивый какъ страсть, а мантія, которой епископъ накрываетъ св. Франциска, голубого

цвѣта—символъ небеснаго мира. Конечно, нѣкоторые условные цвѣта употреблялись всѣми художниками по традиціи, но только Джіотто и Тинторетто создавали новые символы для каждой картины. Такъ, напр., въ картинѣ Тинторетто, изображающей падающую манну, фигура Бога Отца, противъ обыкновенія, облечена въ бѣлое; въ картинѣ, изображающей Моисея, ударяющаго жезломъ въ скалу, она окружена радугой.—О красочномъ символизмѣ Джіотто въ Ассизѣ я уже говорилъ прежде *).

Изъ всего сказаннаго вы поймете, что разница въ колоритѣ верхнихъ и нижнихъ фресокъ не есть нѣчто случайное. Жизнь св. Франциска была всегда полна радостей и торжества; смерть же его окружена была великими страданьями, физической немощью и униженіями. Преданіе о немъ представляетъ противоположность преданію о пророкѣ Иліи, который при жизни былъ взятъ на небо въ огненной колесницѣ, тогда какъ св. Францискъ переноситъ, умирая, болѣе тяжкія страданія, чѣмъ обыкновенные смертные.

57.—Но не въ одномъ только колоритѣ видимъ мы различіе между верхними и нижними фресками. Есть разница въ самой манерѣ письма, разница, которую я не берусь объяснить вамъ; болѣе же всего странное различіе въ качествѣ выполненія, что, какъ мнѣ кажется, указываетъ на то, что обѣ нижнія фрески были написаны гораздо раньше остальныхъ и только впослѣдствіи объединены и согласованы съ ними. Для обыкновеннаго читателя этотъ вопросъ не предста-

*) Fors Clavigera. September 1874 (vol. IV).



вляетъ большого интереса, но и онъ легко замѣтитъ въ нихъ двѣ особенности: во-первыхъ, то, что общій колоритъ всѣхъ нижнихъ фресокъ зависитъ отъ контуровъ, сдѣланныхъ исключительно черной или коричневой краской, въ то время какъ лица и фигуры въ верхнихъ фрескахъ имѣютъ всѣ отличительныя черты чистѣйшаго венеціанскаго искусства, а другая особенность заключается въ драпировкѣ тканей и представляетъ большой интересъ для насъ.

Джіотто до конца своихъ дней не могъ научиться изображать фигуры, находящейся въ состояніи полнаго покоя. Это его отличительная черта. Онъ никогда не могъ писать именно того, что можно спокойно, безъ малѣйшей помѣхи, изучать въ природѣ, въ то время, какъ неуловимыя, измѣнчивыя тонкости въ формѣ и движеніяхъ, мимолетныя позы, въ которыхъ ни одна модель не могла бы простоять болѣе мгновенія, онъ схватывалъ съ безукоризненной точностью. Не только голова спящаго папы на крайней фрескѣ справа лежитъ въ самомъ неудобномъ положеніи на подушкѣ, но и вся одежда на немъ расположена неуклюжими складками, какъ будто самый инстинктъ къ драпировкѣ тканей совершенно измѣняетъ Джіотто, когда ему приходится располагать ее на спокойной неподвижной фигурѣ. Но взгляните на складки одежды на колѣняхъ султана. Нельзя себѣ представить болѣе прекрасныхъ правильныхъ линій, и мнѣ совершенно непонятно, какъ эти двѣ картины могли быть написаны въ теченіе однихъ и тѣхъ же 20-ти лѣтъ, настолько верхняя совершеннѣе. Но если мы вглядимся внимательнѣе, то найдемъ

въ этой драпировкѣ нѣчто большее, чѣмъ правильность падающихъ складокъ.

58.—Она настолько проста въ своей правдивости, что мы совсѣмъ не думаемъ о ней, мы видимъ только одного султана и не видимъ его одежды. Но въ фигурахъ смущенныхъ маговъ намъ прежде всего бросается въ глаза ихъ одежда. Они очень обильно задрапированы; одежда ихъ, повидимому, имѣетъ шлейфъ въ четыре ярда длины, который они волочатъ за собой. Тотъ изъ нихъ, который стоитъ ближе къ султану, мужественно исполнилъ свой долгъ, онъ честно пытался пройти черезъ огонь, но не могъ и принужденъ закрыть свое лицо, хотя и не повернулся спиной къ огню. Джіотто одѣлъ его въ падающую широкими свободными складками длинную одежду и по возможности придалъ ему чувство собственнаго достоинства; это человѣкъ, который всегда останется вѣрнымъ себѣ. Второй не такъ мужественъ. Онъ совершенно изнемогъ, и ему нечего больше сказать или сдѣлать въ защиту своей вѣры. Джіотто вѣшаетъ на него одежду, какъ на крючокъ, на подобіе Гирландайо, съ забавной узкостью мелкихъ складокъ. Этотъ магъ буквально представляетъ собой закрытый вѣеръ. Онъ съ безнадежнымъ видомъ отвертываетъ голову. Что касается третьяго мага, то мы видимъ только его спину, исчезающую за дверью.

Для контраста съ ними современный художникъ изобразилъ бы св. Франциска какъ можно величественнѣе, полнымъ презрѣнія и угрозы и великолѣпнымъ жестомъ показывающаго магамъ на дверь. Ничего подобнаго не сдѣлалъ Джіотто. Его св. Францискъ болѣе или менѣе ничтожный по виду человѣкъ, безъ всякой важности въ осанкѣ и въ чертахъ; я не понимаю его жеста, которымъ онъ указываетъ на лобъ; можетъ-быть, онъ хочетъ сказать этимъ: „Жизнью и головой моей ручаюсь въ правдѣ этого“. Его спутникъ, монахъ, стоящій за его спиной, пораженъ ужасомъ, но хочетъ остаться вѣрнымъ и всюду слѣдовать за своимъ господиномъ. Темные мавры, прислуживающіе магамъ, не выказываютъ волненія, они по привычкѣ невозмутимо поправляютъ складки одежды своихъ господъ, желая поддержать хотя бы внѣшнее достоинство въ ихъ пораженіи.



59.—Въ заключеніе перейдемъ къ самому султану. Въ современномъ произведеніи его, безъ сомнѣнія, изобразили бы смотрящимъ во всѣ глаза на св. Франциска, съ поднятыми отъ изумленія бровями, или грозно взирающимъ на своихъ маговъ, которые сгибаются въ три погибели подъ этимъ взглядомъ. Джіотто не прельстился такимъ изображеніемъ. Его султанъ—совершеннѣйшій джентльменъ и король; онъ съ полнымъ самообладаніемъ смотритъ на своихъ маговъ; онъ—самое благородное лицо изъ всѣхъ присутствующихъ, хотя и невѣрующій; онъ истинный герой этой сцены,—гораздо болѣе, чѣмъ самъ св. Францискъ. Ясно, что Джіотто видѣлъ въ султанѣ главное дѣйствующее лицо этой картины христіанскаго подвижничества. Его взглядъ на язычниковъ совершенно расходился съ тѣмъ, который до сихъ поръ проповѣдуется на религіозныхъ митингахъ Лондона. Онъ не распространяется объ ихъ невѣжествѣ, о черномъ цвѣтѣ ихъ кожи или объ ихъ наготѣ. Онъ совсѣмъ не убѣжденъ, что въ флорентій-

скомъ Ислингтонѣ *) или Пентонвилѣ *) живутъ люди, стоящіе во всѣхъ отношеніяхъ выше восточныхъ властителей, а также не считаетъ всякой другой религіи, кромѣ своей собственной, поклоненіемъ чурбанамъ. Пускай народы, которые, дѣйствительно, молятся чурбанамъ—въ Персіи ли, или въ Пентонвилѣ—вволю предаются этому занятію, думаетъ Джіотто, но для тѣхъ, кто молится Богу и слѣдуетъ небеснымъ законамъ, начертаннымъ въ ихъ сердцахъ, кто воспѣваетъ Его звѣзды, видимыя имъ, для тѣхъ взойдетъ болѣе близкая имъ звѣзда, откроется болѣе высокій Богъ.

Итакъ, султанъ Джіотто — представитель благороднѣйшей религіи и законовъ среди тѣхъ странъ, гдѣ не исповѣдуютъ слова Христа. Джіотто не пришлось колебаться въ выборѣ народа и правителя; страна трехъ маговъ была уже возвѣщена Виѳлеемскимъ чудомъ; религія и нравственность Зороастра были чистѣйшими и древнѣйшими по духу во всемъ языческомъ мірѣ. По этой же причинѣ и Данте въ 19-ой и 20-ой книгахъ своего „Рая“, дойдя до окончательнаго толкованія закона человѣческаго и божественнаго правосудія по отношенію къ Евангелію Христа, изобразилъ самое порабощенное и низкое состояніе человѣчества въ прозелитахъ св. Филиппа („Христіане, подобные этимъ, будутъ осуждены Эѳіопами“), а для изображенія благороднѣйшаго вида язычества онъ, какъ и Джіотто, избралъ персовъ: „Что въ состояніи будутъ сказать персы вашимъ царямъ, когда они увидятъ открытою книгу

*) Islington и Pentonville—два лондонскихъ квартала.
*Примѣч. переводч.*



въ которой описаны всѣ ихъ позорныя дѣла“? То же встрѣчаемъ мы и у Мильтона: „На тронъ султана былъ призванъ благороднѣйшій среди языческихъ рыцарей“.

60.—А теперь пора вамъ взглянуть на св. Людовика Джіотто, который представляетъ собой типъ христіанскаго короля. Я убѣжденъ, что вы не видѣли бы всего этого, если бы я насильно не завлекъ васъ сюда. И безъ того темная комната еще затемнена современнымъ расписаннымъ окномъ, а указаній въ путеводителѣ Муррея: „Четыре святые значительно реставрированы и перекрашены“ и невозмутимыхъ словъ Кроу: „Св. Людовикъ весь написанъ заново“—достаточно, чтобъ съ спокойной совѣстью пройти мимо.

Я всегда видѣлъ огромное зло въ реставраціи. Это наиболѣе безразсудная и пагубная изъ всѣхъ маній разрушенія. Но, тѣмъ не менѣе, бѣдный ученый долженъ приложить весь свой разумъ и все знаніе, чтобъ возстановить то немногое, что осталось, и во всякомъ случаѣ тотъ фактъ, что великое произведеніе реставрировано, еще недостаточная причина, чтобъ проходить мимо него, не пытаясь даже познакомиться съ законами его созданія, которые для обыкновеннаго зрителя выступаютъ гораздо явственнѣе при добросовѣстной реставраціи, чѣмъ въ нетронутомъ, поблекшемъ произведеніи. Правда, когда въ путеводителѣ Муррея сказано, что такое-то зданіе „великолѣпно реставрировано“, вамъ остается смириться и въ безнадежномъ отчаяніи махнуть на него рукой, ибо это означаетъ, что не осталось ни одного камня въ прежнемъ видѣ, все уничтожено и замѣнено современными вульгарными копіями.

Но иногда реставрированная картина, или фреска можетъ оказаться для васъ полезнѣе подлинной. Если это цѣнное произведеніе искусства, то его, по всей вѣроятности, пощадили въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, въ другихъ же—бережно подправили, и оно еще краснорѣчиво заявляетъ о себѣ черезъ всѣ фазы воспроизведенія. Такова, напр., Тайная Вечеря Ліонардо да Винчи *).

61.—Но прежде всего я могу достовѣрно сообщить вамъ, что св. Людовикъ совсѣмъ не написанъ „весь заново". Я поднимался на высоту этой фрески и нашелъ во многихъ мѣстахъ прекрасно сохранившіяся прежнія краски. Корона осталась почти нетронутой, черты лица и волосы еще сохранили свой опредѣленный и своеобразный характеръ, хотя они болѣе или менѣе реставрированы, но добавленныя краски соединены съ прежними такъ тщательно, что гармонія всей картины, хотя и утратила прежнюю нѣжность, но все же производитъ торжественное и цѣльное, хотя и болѣе грубое, впечатлѣніе. И въ томъ видѣ, какъ она сохранилась, она представляетъ глубокій интересъ. Вы настолько хорошо можете разсмотрѣть ее въ бинокль, что лучшаго желать нельзя, и изученіе ея принесетъ вамъ гораздо больше пользы, чѣмъ созерцаніе большинства реставрированныхъ картинъ въ Трибунѣ и Питти. Но вы лучше проникнетесь ея духомъ, если я сначала переведу вамъ небольшой отрывокъ изъ Fioretti св. Франциска.

62.—„*Какъ св. Людовикъ, король Франціи, переодѣтый странникомъ, пришелъ въ Перуджію навѣстить блаженнаго брата Эгидія*".—Св. Людовикъ, король Франціи, отправился на богомолье къ разнымъ

*) Изучивъ внимательно нижнія фрески въ этой капеллѣ, перейдите въ сосѣднюю съ ней и взгляните на нижнюю фреску слѣва, чтобъ провѣрить свое художественное чутье. Вы прочтете у Муррея, что фрески въ этой капеллѣ „были тоже покрыты бѣлой краской до позднѣйшаго времени (1862 г.), хотя мнѣ пришлось написать длинный отчетъ объ этомъ произведеніи еще въ 1845 г., и съ тѣхъ поръ въ немъ все осталось въ прежнемъ видѣ. Муррей обращаетъ ваше вниманіе на то, что «дочь Иродіады, играющая на цитрѣ, манерой письма напоминаетъ работу Перуджино на эту же тему». Онъ заключилъ это, вѣроятно, изъ того, что у музыканта, играющаго на цитрѣ, котораго онъ, не глядя на его одежду и на остальную часть фрески, принялъ за дочь Иродіады, грубое, широкое лицо. Предоставляя вамъ воспользоваться, какъ угодно, этими указаніями, я лишь обращу ваше вниманіе еще на 2 пункта. Это единственная изъ нижнихъ фресокъ Джіотто, которая осталась нетронутой, по крайней мѣрѣ, современными реставраторами. Она такъ счастливо сохранилась, что вы можете узнать по ней и запомнить навсегда, что значитъ писать хорошія фрески, какъ онѣ могутъ быть ясны, какъ нѣжно прозрачны, какъ далеки отъ топорныхъ, грубыхъ эффектовъ, какой можетъ быть нѣжный свѣтъ и какая мягкая тѣнь, какія прекрасныя и прочныя краски. Въ отношеніи красокъ эта фреска почти единственная среди произведеній Джіотто; полосатая занавѣска въ глубинѣ написана съ такимъ богатствомъ оттѣнковъ, какой мы встрѣчаемъ лишь у Поля Веронеза. Несмотря на поблекшія, полустертыя краски, вы безъ труда найдете дочь Иродіады въ центрѣ картины,—она не танцуетъ, а лишь плавно двигается подъ звуки цитры, при чемъ сама играетъ на лирѣ. Лицо Иродіады почти совершенно стерлось, что можетъ служить лишнимъ доказательствомъ подлинности всего остального.—Верхняя фреска съ правой стороны, изображающая сцену изъ Апокалипсиса, одна изъ интереснѣйшихъ миѳическихъ картинъ во Флоренціи, и я не знаю другой, которая бы съ такимъ совершенствомъ передавала значеніе сцены между женщиной и дракономъ въ пустынѣ. Но ея не видно снизу, а я не берусь передать словами ея красоты.

святынямъ. Слава о благочестіи брата Эгидія, одного изъ ближайшихъ сподвижниковъ св. Франциска, дошла до него, запала ему въ душу, и онъ принялъ рѣшеніе лично посѣтить его и отправился въ Перуджію, гдѣ находился вышеназванный братъ. Придя къ монастырскимъ вратамъ съ нѣсколькими спутниками, и не будучи узнаннымъ, онъ съ великой настойчивостью спросилъ привратника о монахѣ Эгидіи, не называя себя. Привратникъ пошелъ къ брату Эгидію и сказалъ ему, что странникъ спрашиваетъ его. И Господь просвѣтилъ брата Эгидія и открылъ ему, что это былъ король Франціи, и онъ поспѣшно покинулъ свою келію и пошелъ къ вратамъ. И, не говоря ни слова, опустились они оба на колѣни въ глубокомъ благоговѣніи, обнялись и поцѣловали другъ друга съ такой простотой, какъ будто ихъ давно уже соединяла тѣсная дружба. И въ продолженіе всего времени оба молчали и обнимали другъ друга съ благоговѣйной любовью, не говоря ни слова. И, побывъ такъ долгое время, они разстались, и св. Людовикъ пошелъ своей дорогой, а братъ Эгидій вернулся въ свою келію. И послѣ ухода короля одинъ изъ монаховъ спросилъ товарища, кто былъ этотъ посѣтитель, и узнавъ, что это былъ король Франціи, передалъ это другимъ монахамъ, и всѣ они вознегодовали на брата Эгидія, что онъ ничего не нашелся сказать ему. Они стали роптать на него, говоря: „О, братъ Эгидій, почему ты поступилъ такъ грубо и ни слова не сказалъ этому благословенному королю, который пришелъ сюда изъ Франціи только для того, чтобъ видѣть тебя и услыхать отъ тебя привѣтливое слово“. Отвѣчалъ братъ Эгидій: „Любезные братья, не удивляйтесь,



что мы не сказали другъ другу ни слова, ибо въ ту минуту, какъ мы обнялись, свѣтъ божественной мудрости озарилъ насъ и открылъ ему мою душу, а мнѣ— его. И, просвѣтленные Богомъ, взирали мы въ сердца другъ другу и читали въ нихъ то, что хотѣли сказать лучше, чѣмъ если бы это было сказано устами и голосомъ, ибо несовершенство человѣческаго языка мѣшало бы ясно выразить божественныя тайны и было бы не помощью, а затрудненіемъ. И знайте поэтому, что король разстался со мной съ чудеснымъ спокойствіемъ и отрадой въ душѣ“.

63.—Ни одинъ разумный человѣкъ не повѣритъ, конечно, всему этому разсказу. Но тѣмъ не менѣе, духъ, создавшій его, неоспоримое явленіе въ исторіи Италіи и всего человѣчества. Конечно, ни св. Людовикъ, ни братъ Эгидій не становились другъ передъ другомъ на колѣни на улицѣ Перуджіи, но для насъ интересенъ тотъ фактъ, что король и бѣдный монахъ могли читать мысли другъ друга, не говоря ни слова, и что смиреніе и кротость короля заставили народъ повѣрить въ эту трогательную сказку.

И куда бы вы ни направили свой путь, вы нигдѣ въ мірѣ не можете составить себѣ болѣе опредѣленнаго понятія (если вы вообще способны составлять себѣ понятія) о характерѣ царской и королевской власти и убѣдиться, какъ невѣрно и каррикатурно передаютъ ее въ многочисленныхъ изображеніяхъ царственныхъ лицъ. Ибо, по странной случайности, этотъ христіанскій и языческій властители, находящіеся здѣсь,—лучшія и типичнѣйшія изображенія царской власти, и даютъ вамъ вѣрное понятіе о христіанскомъ и языче-

скомъ могуществѣ, оба представителя котораго получили общее названіе „помазанника Божія“ въ книгѣ, чтимой христіанами. И подобно тому, какъ наиболѣе совершенная христіанская королевская власть воплотилась въ реальной и миѳической жизни св. Людовика, также совершеннѣйшая языческая власть нашла себѣ выраженіе въ Кирѣ персидскомъ и въ тѣхъ законахъ правленія и воспитанія, которые царили въ его династіи. И мнѣ кажется, что было бы кстати, находясь передъ изображеніями этихъ двухъ властителей, прочесть посланіе къ Киру, написанное пр. Исаіей. Если не все оно, то его вторая часть станетъ знаменательной для васъ, буквально подтверждая то же отношеніе къ магамъ Заороастра, въ которомъ Джіотто видитъ торжество своей вѣры. Я приведу вамъ всѣ слова библіи безъ измѣненія и лишь съ нѣкоторыми пропусками, которые вы можете пополнить, вернувшись домой. (Книга пророка Исаіи, глава 44, ст. 24 и гл. 45, ст. 13).

64.—„Такъ говоритъ Господь, искупившій тебя и образовавшій тебя отъ утробы матери: Я Господь, Который сотворилъ все одинъ, распростеръ небеса и Своею силою разостлалъ землю, *Который мудрецовъ прогоняетъ назадъ и знаніе ихъ дѣлаетъ глупостью, Который утверждаетъ слово раба Своего и приводитъ въ исполненіе изреченіе Своихъ посланниковъ*, Который говоритъ о Кирѣ: пастырь Мой, и онъ исполнитъ всю волю Мою и скажетъ Іерусалиму: „ты будешь построенъ“! и храму: „ты будешь основанъ“! Такъ говоритъ Господь помазаннику Своему Киру:—Я держу тебя за правую руку, чтобъ покорить тебѣ народы и сниму поясы съ чреслъ царей“.



„Я пойду предъ тобою и горы уравняю, мѣдныя двери сокрушу и запоры желѣзные сломаю. И отдамъ тебѣ хранимыя во тьмѣ сокровища и сокрытыя богатства, дабы ты познаъ, что Я Господь, называющій тебя по имени, Богъ Израилевъ. Ради Іакова, раба Моего, и Израиля, избраннаго Моего, Я назвалъ тебя по имени, хотя ты не зналъ Меня“.

„Я Господь, и нѣтъ иного, нѣтъ Бога, кромѣ Меня; Я препоясалъ тебя, хотя ты не зналъ Меня, дабы узнали *отъ восхода солнца* и отъ запада, что нѣтъ, кромѣ Меня; Я Господь, и нѣтъ иного. *Я образую свѣтъ* и творю тьму, дѣлаю миръ и произвожу бѣдствія; Я, Господь, дѣлаю все это. Я воздвигъ его въ правдѣ и уравняю всѣ пути его. Онъ построитъ городъ Мой и отпуститъ плѣнныхъ Моихъ, не за выкупъ и не за дары, говоритъ Господь Саваоѳъ“.

65.—Дополнимъ этотъ послѣдній стихъ повелѣніемъ Кира при исполненіи воли Господа, чтобъ понять, что подразумѣвалось подъ словами „воздвигнутый въ правдѣ“, когда они относились къ царю. И обратите вниманіе на отношеніе персидскаго царя къ Іудейскому храму.

(Вторая книга Ездры, гл. VI, ст. 24.)

„Въ первый годъ царствованія Кира, царь Киръ повелѣлъ построить домъ Господа въ Іерусалимѣ, *гдѣ приносятъ жертвы на огнѣ неугасающемъ*“ (курсивомъ написанная фраза принадлежитъ Дарію, передающему повелѣніе Кира), повелѣніе же его гласитъ такъ (Первая книга Ездры, гл. I, ст. 2): „Такъ говоритъ Киръ, царь персидскій: всѣ царства земли далъ мнѣ Господь, Богъ небесный; и Онъ повелѣлъ мнѣ построить Ему

домъ въ Іерусалимѣ. Кто есть изъ васъ, изъ всего народа Его—да будетъ Богъ его съ нимъ—и пусть онъ идетъ въ Іерусалимъ, что въ Іудеѣ. И пусть помогутъ ему жители мѣста того серебромъ и золотомъ, и инымъ имуществомъ, и скотомъ"!

Какъ видите, между „освобожденіемъ плѣнныхъ на волю" того времени и современной свободой людей, свободной торговлей и краснорѣчіемъ, громящимъ рабство,—немаловажная разница!

66.—Итакъ, мальчикъ пастухъ, рисовавшій овецъ на камнѣ въ то время, какъ Чимабуэ проходилъ мимо, поднялся до изображенія этихъ двухъ идеаловъ царской власти!

Насколько я знаю, вы не найдете двухъ такихъ образцовъ въ Западной Европѣ, хотя не мало было попытокъ изображать вѣнценосцевъ,—и король Георгъ III и королева Шарлотта, написанные Іошуа Рейнольдсомъ, безъ сомнѣнія, прекрасны. Также хороши и черномазые короли Веласкеца и длинноволосые, бѣлорукіе короли Ванъ-Дейка и всадники Рубенса въ ихъ красивыхъ сапогахъ.

Переберите въ памяти тѣхъ изъ нихъ, которыхъ вы ясно помните, и потомъ взгляните на св. Людовика. Лицо его, благородное, рѣшительное, худощавое, невозмутимо ясное, такъ суживается къ подбородку, что вся голова имѣетъ форму рыцарскаго щита, волосы коротко острижены на лбу и падаютъ съ обѣихъ сторонъ на плечи, образуя старые, греко-этрусскіе изгибы простѣйшихъ линій. Я не знаю, видна ли вамъ на такомъ разстояніи разница въ ихъ расположеніи съ двухъ сторонъ: волосы, лежащіе на правомъ плечѣ, загибаются



концами внутрь, тогда какъ слѣва они падаютъ прямо. Это одна изъ прелестныхъ деталей, которая никогда не пришла бы въ голову современному художнику, и которая подтверждаетъ мою мысль, что реставраторъ добросовѣстно держался прежнихъ линій.

На головѣ его корона въ видѣ шестиугольной пирамиды, украшенной жемчугомъ на ребрахъ, и закругленная надъ бровями; вертикальный парапетъ крѣпости переходитъ въ заостренные углы и также украшенъ золотомъ и жемчугомъ. На султанѣ корона приблизительно такой же формы; шестиугольникъ является символомъ порядка, бережливости и царской власти.

Мы скоро встрѣтимъ подобный же символизмъ у Симона Мемми въ Испанской капеллѣ.

67.—Я не берусь сказать вамъ ничего опредѣленнаго о двухъ другихъ фрескахъ, такъ какъ не могу разсмотрѣть болѣе одной или двухъ картинъ въ день и никогда не перехожу къ слѣдующей, пока не покончу съ одной,—а мнѣ пришлось уѣхать изъ Флоренціи, не взглянувъ на нихъ даже настолько, чтобъ запомнить ихъ содержаніе.

Средняя изъ нихъ на лѣвой сторонѣ изображаетъ одну изъ сценъ въ Ассизѣ: св. Франциска въ экстазѣ *) или появленіе его въ Арлѣ **), а нижняя справа до-

*) „Рядомъ со св. Францискомъ передъ султаномъ въ Ассизѣ, онъ же изображенъ какъ бы явившимся монахамъ во снѣ. Они видятъ его молящимся съ простертыми руками, приподнятымъ отъ земли и окруженнымъ свѣтящимся облакомъ". *Линдсей.*

**) „Св. Антоній изъ Падуи проповѣдывалъ въ обычномъ мѣстѣ сборища братства въ Арлѣ въ 1224 г., когда св. Францискъ

пускаетъ два толкованія сценъ, заключенныхъ въ ней. По моему мнѣнію, онѣ изображаютъ 21-ю и 25-ю сцены въ Ассизѣ: умирающаго монаха *) и видѣніе папы Григорія IX **), но Кроу и Кавальказелло могутъ быть также правы въ своей интерпретаціи ***), во всякомъ случаѣ, смыслъ всей серіи этихъ произведеній остается неизмѣннымъ, какъ я его изложилъ выше.

---

появился среди нихъ съ простертыми руками, какъ бы благословляя ихъ". *Линдсей.*

*) „Одинъ изъ монаховъ этого братства, лежа на смертномъ одрѣ, увидѣлъ духъ св. Франциска, возносящійся къ небу, и, ринувшись впередъ, крикнулъ: подожди, отецъ, я иду за тобою! и упалъ мертвымъ". *Линдсей.*

**) „Онъ колебался передъ канонизаціей св. Франциска, сомнѣваясь въ божественномъ значеніи стигматизаціи. Св. Францискъ явился ему и съ строгимъ видомъ, укоряя его въ невѣріи, распахнулъ свою одежду, и, обнаживъ рану на своемъ боку, наполнилъ фіалъ кровью, капающей изъ нея, и далъ его папѣ, который и проснулся съ фіаломъ въ рукахъ". *Линдсей.*

***) „Когда больного св. Франциска переносили въ Santa Maria degli Angeli, онъ велѣлъ остановиться у больницы на краю дороги и, приказавъ своимъ спутникамъ обратить его въ сторону Ассизы, приподнялся на носилкахъ и сказалъ: „Будь благословеннымъ среди другихъ городовъ, да будетъ надъ тобой благословеніе Божіе, о, святой градъ, ибо черезъ тебя спасутся многія души". И, сказавъ это, онъ опустился на ложе и былъ перенесенъ въ Santa Maria degli Angeli. Вечеромъ 4-го октября его смерть была возвѣщена въ этотъ же самый часъ епископу ассизскому на горѣ Сарзана". *Кроу и Кавальказелло.*

# ЧЕТВЕРТОЕ УТРО.

## Каменная Книга.

68.—Сегодня утромъ, какъ можно раньше, заглянемъ на минуту въ соборъ, я чуть было не прибавилъ: войдя въ одну изъ боковыхъ дверей, но мы и не можемъ сдѣлать иначе, ибо тамъ нѣтъ дверей трансцепта, чего вы, быть-можетъ, и не замѣтите, если не обратите на это особаго вниманія. Сдѣлавъ нѣсколько шаговъ отъ одной изъ боковыхъ дверей, вы очутитесь въ центрѣ корабля, на точкѣ, противоположной центру третьей арки отъ западной стѣны. Если вы, дѣйствительно, остановитесь въ самомъ центрѣ корабля, то подъ вашими ногами будетъ круглая плита зеленаго порфира, указывающая на первоначальное мѣсто погребенія епископа Зиновія. Большая надпись на полу, окружающая васъ широкимъ кольцомъ, говоритъ о перенесеніи его тѣла; маленькая же надпись, начертанная вокругъ камня, на которомъ вы стоите, „quiescimus, domum hanc quum adimus ultimam", звучитъ какъ горькая истина по отношенію къ путешественникамъ, подобнымъ намъ, не знающимъ покоя и безостановочно стремящимся все дальше и дальше.

69.—Но все же остановитесь здѣсь хотя бы на нѣ-

сколько мгновеній и посмотрите на сводъ выбѣленнаго потолка, примыкающій къ западной стѣнѣ. Вы не увидите здѣсь ничего достойнаго вниманія. Но все-таки посмотрите на него подольше.

Но чѣмъ больше вы будете смотрѣть, тѣмъ меньше вамъ будетъ понятно, почему я прошу васъ объ этомъ. Вы не увидите ничего, кромѣ выбѣленнаго потолка, правда, — сводчатаго, но своды бываютъ и у самыхъ жалкихъ чердаковъ. И дѣйствительно, теперь, послѣ того, какъ вы въ теченіе минуты или двухъ внимательно вглядывались, и глазъ вашъ привыкъ къ формѣ свода, онъ начинаетъ казаться вамъ такимъ маленькимъ, что вы почти можете представить себѣ, что это потолокъ довольно просторнаго чердака подъ крышей. Составивъ себѣ такое скромное представленіе объ этомъ сводѣ, перенесите вашъ взглядъ на подобный же сводъ другой части потолка, находящейся ближе къ вамъ. Достаточно самаго бѣглаго взгляда, чтобы найти и въ немъ сходство съ небольшимъ чердакомъ. Тогда, рѣшившись, если только возможно (а это положительно стоитъ сдѣлать), выдержать неловкое положеніе головы еще въ продолженіе четверти минуты, посмотрите направо на третій сводъ надъ вашей головой; если онъ и не превратится въ эту четверть минуты въ такую же крышу чердака, то, по крайней мѣрѣ, уменьшится, подобно двумъ другимъ, до сходства съ обыкновеннымъ сводчатымъ потолкомъ, не отличающимся ни величіемъ, ни обширными размѣрами.

70.—Послѣ этого быстро переведите глаза сверху на полъ и окиньте взглядомъ пространство, которое находится подъ этими сводами и заключено между четырьмя колоннами. Эта площадь, выстланная камнемъ,— величиной въ шестьдесятъ футовъ *) (четыреста квадратныхъ ярдовъ), и я думаю, что вамъ придется не разъ и не два посмотрѣть на нее, прежде чѣмъ вы убѣдитесь, что этотъ потолокъ, кажущійся такимъ небольшимъ, дѣйствительно покрываетъ собой все это пространство, занимающее двѣнадцатую часть акра. Повернувшись къ восточной сторонѣ, вы еще менѣе согласитесь повѣрить безъ точныхъ доказательствъ, что узкая ниша (она дѣйствительно кажется не болѣе, какъ нишей), занимающая въ глубинѣ подъ куполомъ мѣсто нашихъ сѣверныхъ хоръ, дѣйствительно, есть не суженное продолженіе корабля, который, подобно ледяному озеру, широко раскинулся вокругъ васъ.

Изъ этого сравненія и изслѣдованія вы, я полагаю, выведете заключеніе (и я убѣжденъ, что оно должно быть таково), что нельзя создать плана внутренности зданія, который болѣе искусно скрывалъ бы его размѣры и менѣе заботился бы о грандіозности общаго впечатлѣнія, чѣмъ планъ каѳедральнаго собора во Флоренціи.

Придя къ этому вполнѣ правильному выводу, мы, наконецъ, можемъ покинуть соборъ и, выйдя черезъ западныя врата, вернуться скорѣе въ Зеленую галлерею St. Maria Novella. Станемъ у южной ея стѣны, чтобъ видѣть, какъ можно лучше, входъ въ такъ называемую „Испанскую Капеллу“ на противополож-



*) Приблизительно. Разсчитывая найти гдѣ-нибудь размѣры собора, я смѣрилъ его только шагами и не могу въ настоящее время установить точныхъ измѣреній его.

ной стѣнѣ. Дѣйствительно, передъ нами вырисовывается входная арка, довольно простой формы. Но какъ бы то ни было, мы не видимъ передъ собой часовни, которая могла бы своимъ внѣшнимъ видомъ привлечь вниманіе. Нѣтъ ни стѣнъ, ни шпицевъ, ни куполовъ, выдѣляющихся на общемъ фонѣ постройки; есть только два окна съ лѣпными украшеніями со стороны галлереи и одинъ ярусъ, незамѣтно надстроенный сверху. Вы не можете допустить, чтобы внутренность капеллы, хотя бы она была сводчата и изукрашена, могла дать впечатлѣніе *величія.* Она можетъ быть красивой, но не можетъ быть большой.

71.—Однако, войдя туда, вы будете поражены впечатлѣніемъ высоты и подумаете, что это круглое окно никакъ не можетъ быть тѣмъ самымъ, которое казалось такимъ низкимъ, когда вы смотрѣли на него снаружи. Чтобъ убѣдиться въ томъ, что это дѣйствительно оно, мнѣ пришлось еще разъ выйти въ галлерею и снова посмотрѣть на него снаружи.

Послѣ того, какъ вы постепенно прослѣдите глазами линіи сводчатыхъ арокъ, начиная отъ центра, съ небольшого замка съ изваяннымъ на немъ ягненкомъ и до широкихъ капителей шестигранныхъ пилястровъ на углахъ, у васъ невольно возникаетъ грандіозное представленіе не только о величинѣ строенія, но и о большой смѣлости строителя. Наконецъ, внимательно прослѣдивъ очертанія одной или двухъ фресокъ и взглянувъ еще нѣсколько разъ на выкрашенные своды, вы придете къ убѣжденію, что вамъ никогда не приходилось видѣть болѣе обширнаго зданія съ потолкомъ, не поддерживаемымъ центральной колонной. Вы будете



изумляться тому, что человѣческая смѣлость могла выполнить такой величественный замыселъ. Но выйдите снова въ галлерею, чтобъ отдать себѣ отчетъ въ этомъ впечатлѣніи.

Если вы измѣрите шагами полъ капеллы, надъ которымъ высятся эти своды, вы увидите, что онъ на 3 фута короче въ одну сторону и на 30 футовъ—въ другую, чѣмъ тотъ квадратъ въ соборѣ, потолокъ котораго напомнилъ вамъ маленькій чердакъ. Эти размѣры точны, такъ какъ я самъ измѣрилъ полъ Испанской Капеллы, величина котораго равняется 57 футамъ на 32.

72.—Я думаю, что послѣ этого опыта вамъ не нужно дальнѣйшихъ подтвержденій перваго закона строительнаго искусства, заключающагося въ томъ, что величественность зданія зависитъ отъ пропорцій и плана, и только въ самой незначительной степени—отъ его величины. Правда, при отсутствіи всего остального, величина, а также и роскошь отдѣлки сами по себѣ пріобрѣтаютъ нѣкоторую опредѣленную цѣнность. Какъ бы вы ни были или, по крайней мѣрѣ, должны были бы быть въ первую минуту разочарованы храмомъ Св. Петра, въ концѣ концовъ на васъ все-таки подѣйствуютъ его размѣры и великолѣпіе. Это единственное, что можетъ тамъ произвести на васъ впечатлѣніе, ибо весь этотъ соборъ—не что иное, какъ залъ минеральныхъ водъ огромныхъ размѣровъ.

И все же его величина покоряетъ васъ, и коринѳскія колонны, однѣ капители которыхъ равняются 10-ти ф. высоты съ листьями аканты шириной въ 3 и длиной въ 6 футовъ, убѣждаютъ васъ въ непогрѣшимости папы и въ ничтожности жалкихъ коринѳянъ,

которые, правда, породили этотъ стиль, но сами никогда не создавали капителей, превосходящихъ величиной ручную корзину.

*Такова* цѣнность величины. Но слава архитектуры заключается въ томъ, чтобъ, соотвѣтственно условіямъ и предъявляемымъ ей требованіямъ, быть прекрасной или величественной, или удобной. Съ тѣми матеріалами и на томъ пространствѣ, которые ей даны, она должна достигнуть величія при помощи пропорцій, красоты—посредствомъ фантазіи, удобства—съ помощью искусства и прочности—честной работой.

Я сказалъ, что величіе достигается пропорціями, но мнѣ слѣдовало бы сказать—непропорціональностью.

Красота дается соотношеніемъ частей, величина—ихъ сравненіемъ. Первая тайна, при помощи которой въ этой капеллѣ достигнуто впечатлѣніе величины, есть несоразмѣрность между колоннами и аркой. Вы предполагаете, что колонны обширны, массивны и высоко поднимаются надъ вашей головой, — вы переводите взглядъ на своды, опирающіеся на нихъ, и они убѣгаютъ и исчезаютъ, неизвѣстно гдѣ.

73.—Другой значительный, но болѣе тонкій секретъ заключается въ неравенствѣ и неизмѣримости кривыхъ линій и въ скрываніи формъ подъ окраской.

Начнемъ съ того, что внутренность капеллы, какъ я сказалъ, имѣетъ 57 футовъ ширины и только 32 глубины. Такимъ образомъ, она приблизительно на одну треть больше въ направленіи поперечномъ линіи входа, вслѣдствіе чего каждая изъ готическихъ закругленныхъ арокъ получаетъ особое направленіе, отличное отъ направленія сосѣдней съ ней арки.



Ребра свода имѣютъ самый простой профиль,—профиль бруска съ двумя стесанными краями. Я считаю его даже проще профиля обтесаннаго подъ прямымъ угломъ бруска, ибо въ каждомъ бревнѣ безъ коры вы даромъ получаете эти скосы, и никому нѣтъ дѣла до того, одинакова ли поверхность у каждой стороны, тогда какъ для того, чтобъ получить прямоугольникъ, вы должны взять болѣе толстое дерево и употребить больше труда. То же самое можно сказать и относительно камня.

Поэтому хорошенько запомните свойства этого профиля: онъ заслуживаетъ почетное мѣсто въ исторіи человѣчества, какъ начало всѣхъ готическихъ скульптурныхъ украшеній. Ему принадлежитъ почетное мѣсто и въ исторіи Христіанской церкви, какъ профилю стрѣльчатаго свода въ нижней церкви въ Ассизѣ, гдѣ онъ запечатлѣнъ духомъ св. Франциска, и здѣсь, во Флоренціи, гдѣ на немъ лежитъ печать ученія св. Доминика. Если вы вырѣжете его изъ бумаги и будете все больше и больше отрѣзать его углы, вы легко получите профиль ребра, примѣняемаго въ архитектурной практикѣ въ разнообразныхъ стиляхъ. Но наиболѣе вниманія заслуживаетъ та массивная форма, въ которой уголъ бруска просто стесанъ, какъ это и было у насъ, и посредствомъ удаленія острыхъ угловъ выработана солидная постоянная форма.

74.—Итакъ, здѣсь, какъ и въ сводахъ Джіотто, ребра сохраняютъ подъ живописью этотъ грубый профиль; но не думайте, что эти своды только раковины, опрокинутыя надъ нею. Посмотрите, какъ орнаментальный бордюръ заходитъ на капители! Лѣпная ра-

бота принимаетъ самыя разнообразныя причудливыя, свободныя формы, и живописецъ подгоняетъ къ нимъ свой рисунокъ и прерываетъ его, соотвѣтственно ихъ требованіямъ. Вы ничего не можете измѣрить, исчерпать, ничего не можете охватить, исключая одной только общей идеи, которую и ребенокъ могъ бы понять, если бъ его умъ былъ возбужденъ и заинтересованъ: вы видите передъ собой пространство, огражденное четырьмя стѣнами съ четырьмя повѣстями, разсказанными на нихъ; потолокъ также имѣетъ четыре части съ другими четырьмя исторіями. Каждому эпизоду на стѣнѣ соотвѣтствуетъ другой на потолкѣ. Обыкновенно, въ итальянскихъ постройкахъ съ хорошей внутренней отдѣлкой, на потолкѣ бываютъ изображены традиціонные, важнѣйшіе историческіе факты; стѣны же послѣдовательно передаютъ приводящія къ нимъ или слѣдующія за ними событія. Такъ, здѣсь, на главной части потолка, противъ васъ изображено Воскресеніе—важнѣйшій фактъ Христіанства, на противоположной сторонѣ (позади васъ наверху)—Вознесеніе. Налѣво отъ васъ—Сошествіе Св. Духа; направо—постоянное присутствіе Христа въ Его церкви, символизированное Его явленіемъ ученикамъ въ бурю на Галилейскомъ озерѣ.

Соотвѣтственныя имъ стѣны изображаютъ: подъ первой частью (Воскресеніемъ)—распятіе; подъ второй (Вознесеніемъ)—ученіе о возвращеніи Христа, символизированное въ этой доминиканской церкви посвященіемъ св. Доминика; подъ третьей частью (Сошествіемъ св. Духа)—воспитательная сила человѣческой добродѣтели и мудрости; наконецъ, подъ четвертой частью



(Кораблемъ св. Петра)—авторитетъ и власть государства и церкви.

75.—Сюжеты этихъ сценъ, избранные самими доминиканскими монахами, были достаточно разнообразны, чтобы предоставить неограниченный просторъ воображенію художника. Исполненіе ихъ было сначала поручено Таддео Гадди, лучшему архитектору школы Джіотто, который и расписалъ самостоятельно всѣ четыре части потолка, не проявивъ при этомъ особенно блестящей изобрѣтательности, и уже началъ спускаться внизъ по одной изъ стѣнъ, когда пріѣхалъ къ нему изъ Сіены его другъ, человѣкъ болѣе сильнаго ума. Таддео съ радостью уступилъ ему внутреннюю отдѣлку, и тотъ присоединилъ свою изящную и красивую работу къ работѣ своего менѣе способнаго друга. Онъ вложилъ въ нее всѣ свои силы, но не ради соревнованія, а съ цѣлью помочь и дополнить. Когда, наконецъ, онъ мало-по-малу достигъ полной гармоніи съ безхитростной работой своего предшественника, тогда онъ намѣренно далъ просторъ своимъ силамъ и создалъ самые благородные образцы философской *) и религіозной живописи, когда-либо существовавшей въ Италіи. Это прекрасное и, согласно всѣмъ извѣстнымъ мнѣ свидѣтельствамъ, вполнѣ достовѣрное преданіе было погребено подъ развалинами старой Флоренціи, только благодаря рвенію новѣйшихъ критиковъ — каменщиковъ, которые всѣ, безъ исключенія, не умѣя от-

*) Здѣсь нѣтъ поучительной философіи, какъ въ «Аѳинской школѣ» Рафаэля или въ «Послѣднемъ Судѣ» Микель-Анджело; Disputa—простое изящное собраніе властителей, при чемъ совсѣмъ не показано вліянія ихъ власти.

личить хорошей работы отъ дурной, никогда не могутъ узнать художника по его кисти и мысли, и потому всегда находятся въ печальной зависимости отъ ошибокъ въ документахъ. Но еще болѣе вводитъ ихъ въ заблужденіе ихъ собственное тщеславіе и страсть разрушать всѣ создавшіяся до нихъ представленія.

76.—Въ виду того, что каждая фреска этой ранней эпохи была снова и снова реставрирована, а часто написана почти заново, временами случалось, что реставраторъ бережно и съ любовью относился къ старой работѣ, преслѣдовалъ линіи оригинала и старательно подбиралъ старыя краски, тогда какъ въ другое время онъ беззастѣнчиво давалъ просторъ собственному вкусу. Поэтому два критика, изъ которыхъ одинъ хорошо знаетъ манеру перваго художника, а другой—второго—безъ конца будутъ оспаривать другъ у друга почти каждый вершокъ на всемъ протяженіи сохранившейся фрески. Итакъ, здѣсь нѣтъ надежной опоры для непосвященныхъ, кромѣ стараго преданія, которое, если и не совсѣмъ вѣрно, то во всякомъ случаѣ построено на основаніи извѣстнаго факта, который можно раскрыть только съ помощью этой легенды. Вотъ почему мое главное наставленіе всѣмъ путешественникамъ, ѣдущимъ во Флоренцію, будетъ очень кратко: „Прочтите первый томъ Вазари, двѣ первыя книги Тита Ливія; смотрите передъ собой, не разговаривайте и не слушайте чужой болтовни".

77.—И тогда вы будете знать, входя въ эту капеллу, что во время Микель-Анджело вся Флоренція приписывала эти фрески Таддео Гадди и Симону Мемми.

Самъ я не изучалъ особенно внимательно ни одного



изъ этихъ художниковъ и рѣшительно ничего не могу сказать вамъ о нихъ самихъ и объ ихъ работѣ. Но я отличаю хорошую работу отъ дурной, какъ сапожникъ различаетъ сорта кожи, и могу указать вамъ положительныя достоинства этой живописи и освѣтить ея отношеніе къ современному ей декоративному искусству. Что же касается того, принадлежитъ ли она Гадди, Мемми или кому-нибудь другому, предоставимъ Флорентинской Академіи рѣшать этотъ вопросъ! Потолокъ и сѣверная стѣна сверху вплоть до группы сидящихъ фигуръ первоначально были третьестепенной работы школы Джіотто; вся же остальная капелла была прежде, а большая часть ея и теперь осталась великолѣпнымъ произведеніемъ Сіенской школы. Потолокъ и сѣверная стѣна во многихъ мѣстахъ были старательно возобновлены; остальное поблекло и испорчено реставраціей, но все же сохранилось въ самыхъ существенныхъ чертахъ.

Теперь вы должны выслушать маленькій отрывокъ изъ жизни художниковъ. Было два Гадди, отецъ и сынъ, Таддео и Анджело. И было два Мемми, братья, Симонъ и Филиппъ.

78.—Въ новѣйшихъ сочиненіяхъ вы, вѣроятно, прочтете, что настоящее имя Симона было Петръ, а Филиппа—Варѳоломей; что Анджело звали Таддео, а Таддео—Анджело; и что настоящее имя Мемми было Гадди, а Гадди—Мемми. Вы можете найти все это потомъ, на досугѣ. Пока же, здѣсь, въ Испанской Капеллѣ вамъ важно знать только слѣдующее. Несомнѣнно когда-то существовало два лица, которыхъ звали Гадди; оба—довольно невѣжественные въ вопросахъ религіи и выс-

шаго искусства, но одинъ изъ нихъ, я не знаю, да и не интересуюсь знать который, былъ истиннымъ искуснымъ декоративнымъ художникомъ, прекраснымъ архитекторомъ, хорошимъ человѣкомъ и большимъ любителемъ мирной семейной жизни. Вазари говоритъ, что это былъ отецъ, Таддео. Онъ построилъ Ponte Vecchio, и вы можете до сихъ поръ еще видѣть тамъ его старые камни (если вы хоть иногда смотрите на что-нибудь другое, кромѣ магазиновъ, находясь на Ponte Vecchio) съ флорентинскими гербами (надъ деревянными пристройками); камни эти были такъ сложены Таддео, что несокрушимо простояли до нашихъ дней.

Въ Ассизѣ онъ написалъ серію превосходныхъ фресокъ изъ жизни Христа. На одной изъ нихъ изображена Мадонна, отдающая Христа въ руки Симеона; она не можетъ удержаться (что характеризуетъ самого Таддео), чтобы не протянуть руки Младенцу, какъ бы говоря: „Ты не хочешь вернуться къ мамѣ“? — Дитя смѣется ей въ отвѣтъ: „Я люблю тебя, мама, но я счастливъ именно теперь“.

Итакъ, онъ одинъ или вмѣстѣ съ сыномъ расписалъ всѣ четыре части потолка въ Испанской Капеллѣ. Впослѣдствіи онѣ, вѣроятно, были значительно реставрированы Антоніемъ Венеціано или кѣмъ пожелаютъ гг. Кроу и Кавальказелло. Но архитектурный мотивъ въ Сошествіи Св. Духа написанъ тою же рукой, которая расписала сѣверный трансцептъ въ Ассизѣ, и въ этомъ не можетъ быть сомнѣнія, ибо вы никогда не найдете реставратора, возобновляющаго старыя архитектурныя линіи. Далѣе, орнаментація стрѣльчатыхъ сводовъ принадлежитъ тому же художнику, который на-



писалъ „Погребеніе“ въ Galerie des Grands Tableaux, № 31 по каталогу академіи 1874 г. Я не знаю, написана ли эта картина Таддео Гадди или кѣмъ-либо другимъ (какъ сказано въ каталогѣ), но я знаю навѣрное, что живопись на сводахъ Испанской Капеллы принадлежитъ той же кисти.

79.—Перехожу далѣе. У одного изъ двухъ братьевъ Мемми, не знаю, да и не интересуюсь знать, у котораго, была безобразная манера писать глаза, поднятые кверху, и губы, опущенныя внизъ. Вы можете видѣть образецъ этой отвратительной манеры на четырехъ святыхъ, приписываемыхъ Филиппу Мемми, на поперечной стѣнѣ сѣвернаго трансцепта въ Ассизѣ (обыкновенно называемаго Мурреемъ — южнымъ, такъ какъ онъ не принимаетъ во вниманіе того, какъ была построена церковь). Вы можете видѣть также изображенныя имъ опущенныя губы въ не разъ возобновленномъ, но все же характерномъ № 9 въ Уффици *). На второстепенныхъ лицахъ нижнихъ фресокъ Испанской Капеллы я снова наталкиваюсь на несчастную особенность одного изъ Мемми. Лицо царицы подъ Ноемъ въ Лимбѣ **) (смотри ниже) несомнѣнно принадлежитъ ему.

---

*) Картина снабжена слѣдующей надписью (привожу ее изъ французскаго каталога, не провѣривъ ея самъ): «Simon Martini et Lippus Memmi de Senis me pinxerunt». Во всякомъ случаѣ я убѣжденъ, что оба брата вмѣстѣ работали надъ фресками Испанской Капеллы; но большая часть Лимба принадлежитъ Филиппу, а рай—Симону съ самымъ незначительнымъ участіемъ его брата.

**) Лимбъ (Limbo) — преддверіе ада, гдѣ помѣщаются души праведныхъ язычниковъ, жившихъ до Христа. (См. Четвертую пѣснь «Ада» Данте). *Примѣч. переводч.*

Затѣмъ, у одного изъ двухъ братьевъ, все равно у котораго, была особая манера писать листья; замѣчательнымъ примѣромъ этого можетъ служить вѣтвь, которую держитъ въ рукѣ Гавріилъ, на той же самой картинѣ Благовѣщенія въ Уффици. Ни одинъ флорентинскій, или какой либо другой художникъ не могъ писать листьевъ лучше его, вплоть до самаго Сандро Ботичелли, который писалъ ихъ гораздо лучше. Но художникъ, вложившій эту вѣтвь въ руку Гавріила, написалъ и вѣтвь въ правой рукѣ Логики въ Испанской Капеллѣ, и никто другой во Флоренціи и на всемъ свѣтѣ, кромѣ него, не могъ написать ея.

80.—Далѣе (и это—послѣднее антикварское изслѣдованіе), вы видите, что общій колоритъ фресокъ на потолкѣ тусклъ и теменъ, что въ нихъ преобладаютъ синяя и красная краски, и потому бѣлыя пятна особенно рѣзко выдѣляются на нихъ. Этотъ колоритъ характеренъ для вымирающей школы Джіотто, которая уже начала впадать въ исключительную декоративность и превращаться въ школу колористовъ; вслѣдъ за этимъ послѣдовало ея сліяніе съ венеціанцами. Превосходный образецъ, воспроизводящій всѣ особенности этой школы, представляетъ собой маленькое Благовѣщеніе въ Уффици, № 14, приписываемое Анджело Гадди; вы увидите на немъ Мадонну и ангеловъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ чудныя краски, напоминающія разрисованное стекло; исполненіе превосходно, и въ немъ одновременно сказывается рука ювелира и художника съ тонкимъ пониманіемъ свѣтотѣни (обратите вниманіе на легкую тѣнь отъ руки Мадонны, падающую на ея грудь).



Главой этой школы, по словамъ Вазари, былъ Таддео Гадди, и впредь, безъ дальнѣйшихъ пререканій, я буду говорить о немъ, какъ о художникѣ, расписавшемъ потолокъ Испанской Капеллы съ помощью своего сына, который, какъ я подозрѣваю, впослѣдствіи превзошелъ своего отца въ декоративномъ искусствѣ, и его кисти могли принадлежать фрески изъ жизни Христа въ сѣверномъ трансцептѣ въ Ассизѣ. Впослѣдствіи на живопись Испанской Капеллы оказали не малое вліяніе измѣненіе и порча, произведенныя временемъ, Антоніемъ Венеціано и послѣдними предпріятіями тосканской желѣзно-дорожной компаніи.

81.—Съ другой стороны, краски на стѣнѣ гораздо блѣднѣе, что вы можете заключить изъ того, что черный цвѣтъ выдѣляется на нихъ рѣзче, ярче, чѣмъ бѣлый; вмѣстѣ съ тѣмъ эти блѣдные тона, особенно окраска всего Флорентинскаго собора (направо отъ васъ), нѣжны и прекрасны. Кромѣ того, вы можете угадать въ этихъ фрескахъ стремленіе выразить многое контуромъ, и въ самыхъ интересныхъ частяхъ ихъ рисунокъ преобладаетъ надъ живописью, тогда какъ въ болѣе слабыхъ частяхъ выдѣляются тусклые зеленые и желтые тона, нарушающіе гармонію общаго впечатлѣнія. Въ общемъ, эти особенности свойственны всей Сіенской школѣ, а здѣсь онѣ говорятъ намъ о человѣкѣ, несомнѣнно обладавшемъ большимъ талантомъ и изысканно образованномъ, котораго я безъ дальнѣйшихъ разсужденій буду называть Симономъ Мемми.

82. — Вы сразу составите себѣ понятіе о чуткости и пониманіи, съ которыми онъ присоединилъ свое произведеніе къ работѣ Гадди, если сравните Хри-

ста, стоящаго у растворившихся вратъ Лимба, съ Христомъ наверху въ Воскресеніи. Мемми сохранилъ ту же одежду и такъ преданно воспроизвелъ основной характеръ фигуры на потолкѣ, что вы сначала не видите никакой разницы въ работѣ. Болѣе того, онъ даже придалъ ногамъ Христа ту же неуклюжую форму, но вы увидите, что ноги у Мемми написаны тонко, а у Таддео—грубо и жестко. Всѣ складки одежды у Мемми падаютъ съ безупречнымъ изяществомъ и полной градаціей тѣни, тогда какъ у Таддео онѣ скудны и лишены всякой мягкости. То же можно сказать и относительно лицъ: обычный типъ у Таддео отличается угловатыми чертами съ тяжелыми, прямыми прядями волосъ и бородой. У Мемми же—длинныя лица съ тонкими чертами и пушистыми, развѣвающимися волосами, часто расположенными съ изысканной аккуратностью, какъ на лучшихъ греческихъ медаляхъ. Разсмотрите послѣдовательно съ этой точки зрѣнія хотя бы только лица Адама, Авеля, Маѳусаила и Авраама въ Лимбѣ, и вы больше никогда не смѣшаете этихъ двухъ художниковъ. У меня не было достаточно времени, чтобъ разсмотрѣть не только главныя, но и второстепенныя фигуры въ Лимбѣ; правда, весь драматическій интересъ сосредоточенъ тамъ на Адамѣ и Евѣ. Эта послѣдняя одѣта монахиней и удивительно прекрасна со своимъ пристальнымъ взглядомъ, устремленнымъ на Христа, и со сложенными руками; и какъ бы слабо ни было это произведеніе ранняго періода, своей скромной и серьезной невинностью оно можетъ дать вѣрное направленіе воображенію зрителя. Насколько вы сами способны видѣть то, что осталось недоговореннымъ, и постигнуть во всей его глубинѣ первый взглядъ Евы на этого далекаго ея Потомка, зависитъ уже не отъ искусства художника, а отъ вашего собственнаго пониманія. Надъ Евой стоитъ Авель съ ягненкомъ на спинѣ, за нимъ—Ной между своей женой и Сиѳомъ; далѣе—Авраамъ между Исаакомъ и Измаиломъ (отвернувшись отъ Измаила въ сторону Исаака); за ними Моисей, окруженный Аарономъ и Давидомъ. Я не могъ удостовѣрить личности остальныхъ фигуръ, хотя старикъ съ бѣлой бородой за Евой обозначенъ въ моихъ запискахъ именемъ Маѳусаила, не помню, на какомъ основаніи. Переведя взглядъ съ этихъ лицъ на живопись потолка, вы сразу почувствуете несовершенство ея группировки, угловатыя очертанія каждой фигуры и, вмѣстѣ съ тѣмъ, болѣе темный ея колоритъ. Вы сразу отвернетесь отъ этой болѣе грубой живописи.



83.—Потолокъ и стѣны должны быть изучены вмѣстѣ, ибо каждая часть потолка составляетъ введеніе или деталь сюжета, разработаннаго на стѣнѣ подъ нею. Но сначала надо разсмотрѣть потолокъ въ отдѣльности, какъ произведеніе Таддео Гадди, и оцѣнить его художественныя достоинства и погрѣшности.

I. Противъ входа помѣщается отдѣлъ, посвященный изображенію Воскресенія. Это—традиціонная византійская композиція: спящая стража и два ангела въ бѣломъ, говорящіе женамъ: „Его здѣсь нѣтъ“! въ то время какъ Христосъ, возставшій изъ мертвыхъ, появляется со знаменемъ креста.

Но трудно было бы найти другую передачу этой сцены, также холодно разработанную и настолько же

лишенную страсти и движенія. Въ лицахъ нѣтъ никакой экспрессіи, движенія—немощны. Ясно, что художникъ не сдѣлалъ ни малѣйшаго усилія, чтобы перевоплотить то, что произошло въ дѣйствительности, онъ просто повторилъ и укралъ то, что сохранилось въ его памяти отъ старыхъ рисунковъ, или то, что могли дать для его цѣли общія мѣста религіозной живописи. „Noli me tangere“ справа—украдено у Джіотто и его предшественниковъ; жалкій пѣтухъ, лишенный перьевъ и красокъ, плохо написанный фонтанъ, игрушечная лошадка и двое игрушечныхъ дѣтей, собирающихъ цвѣты—все это блѣдные отголоски греческихъ символовъ. Художникъ положилъ много труда на изображеніе растительности, но все напрасно. А между тѣмъ Таддео Гадди былъ истиннымъ художникомъ, прекраснымъ рисовальщикомъ и очень хорошимъ человѣкомъ. Какъ же случилось, что онъ такъ плохо написалъ это Воскресеніе?

Прежде всего, онъ, вѣроятно, былъ смущенъ непосильнымъ сюжетомъ, требовавшимъ слишкомъ большого напряженія его слабыхъ силъ, и потому отказался отъ попытки самостоятельно воспроизвести его, и просто написалъ требуемыя фигуры въ требуемыхъ позахъ. Во-вторыхъ, онъ былъ въ это время угнетенъ и подавленъ смертью своего учителя. Лордъ Линдсей замѣчаетъ (II томъ, 273), что по силѣ свѣта, исходящаго изъ фигуры Христа, Таддео Гадди, дѣйствительно, долженъ считаться первымъ джіоттистомъ, обнаружившимъ истинное пониманіе свѣтотѣни. Но вплоть до эпохи Леонардо да Винчи это нововведеніе не имѣло значительнаго вліянія на флорентинское искусство.



84.—II. Вознесеніе (противъ Воскресенія) ни въ какомъ отношеніи не заслуживаетъ нашего вниманія, кромѣ развѣ того, что оно можетъ подтвердить наше заключеніе относительно первой фрески. Мадонна нарисована съ византійской угловатостью, но безъ византійскаго благородства.

III. Сошествіе Св. Духа (съ лѣвой стороны). Мадонна и ученики собраны въ верхнемъ покоѣ; подъ ними находятся парѳяне, мидяне, еламиты и др., которые слышатъ, какъ они говорятъ на всѣхъ своихъ родныхъ нарѣчіяхъ.

На переднемъ планѣ изображены три собаки; ихъ присутствіе указываетъ на долю, принадлежащую низшимъ животнымъ въ благодати, изливаемой духомъ Христа, подобно тому, какъ и собаки, принимавшія участіе въ путешествіи и возвращеніи Товіи, о которыхъ повѣствуетъ библія, символизируютъ собой ту же идею.

IV. Церковь на волнахъ міра. Св. Петръ по водѣ приходитъ къ Христу.

Меня слишкомъ мало интересовалъ смутный символизмъ этой картины, чтобъ тщательно изучать ее, тѣмъ болѣе, что одна нижняя сцена, изображающая дѣйствительную борьбу церкви съ міромъ, требуетъ для своего изученія больше времени, чѣмъ у меня его было на изученіе всей Флоренціи.

85.—На этой и на противоположной стѣнѣ капеллы, рукой Мемми изображены поучающая сила Бога и спасающая сила Бога Христа въ мірѣ, согласно представленіямъ, царившимъ въ современной ему Флоренціи.

Сначала мы разсмотримъ стѣну, посвященную Разуму, находящуюся подъ Сошествіемъ Св. Духа.

Въ вершинѣ свода написаны три евангельскія добродѣтели. Безъ нихъ, думаетъ Флоренція, не можетъ процвѣтать ни одно знаніе. Безъ любви, вѣры и надежды нѣтъ мысли.

Подъ ними находятся четыре главныя добродѣтели; вся группа расположена въ слѣдующемъ порядкѣ:

A.

B. C.

D. E. F. G.

A) Милосердіе; изъ ея головы и рукъ исходитъ пламя.

B) Вѣра держитъ крестъ и щитъ и гаситъ пылающія стрѣлы. Этотъ символъ, такъ часто повторяющійся въ новѣйшихъ композиціяхъ, изображающихъ обращеніе св. Павла къ личной вѣрѣ, очень рѣдко встрѣчается въ старинной живописи.

C) Надежда, съ вѣтвью лилій.

D) Терпимость стоитъ на черной рыбѣ и управляетъ ею.

E) Осторожность, съ книгой.

F) Справедливость, въ коронѣ и съ жезломъ.

G) Стойкость, съ башней и мечомъ.

Подъ ними находятся великіе пророки и апостолы: слѣва *) Давидъ, св. Павелъ, св. Маркъ, св. Іоаннъ;

*) Я не могу найти моей замѣтки о крайней фигурѣ слѣва, соотвѣтствующей на противоположной сторонѣ Соломону. (Это — Іовъ, изд. 1894 г.).



справа—св. Матѳей, св. Лука, Моисей, Исаія и Соломонъ. Въ центрѣ евангелистовъ на готическомъ престолѣ сидитъ св. Ѳома Аквинатъ.

86.—Теперь разсмотрите этотъ престолъ съ его балдахиномъ и точное воспроизведеніе флорентинскаго собора напротивъ; то и другое принадлежитъ къ законченной готикѣ школы Орканьи, возникшей позднѣе готической школы Джіотто.

Между тѣмъ, зданіе, въ которомъ собрались апостолы въ день Св. Троицы, относится къ раннему романтическому мозаичному стилю и снабжено круглымъ окномъ Ассизскаго собора и четыреугольными окнами Баптистерія во Флоренціи. Это обычный типъ архитектуры у Таддео Гадди, тогда какъ законченная готика не могла быть написана имъ, и ея присутствіе служитъ явнымъ признакомъ участія позднѣйшаго художника.

Подъ линіей пророковъ расположены силы, призванныя ими—миѳическія фигуры семи богословскихъ или духовныхъ и семи земныхъ или естественныхъ наукъ; у ногъ каждой изъ нихъ—фигура главнаго представителя и проповѣдника ея на землѣ. Семь земныхъ наукъ справа, въ самомъ отдаленномъ углу отъ окна, начинаются съ грамматики и расположены въ слѣдующемъ порядкѣ по направленію къ окну:

1) Грамматика, подъ ней Присціанъ *).

*) Знаменитый римскій грамматикъ, жившій въ Константинополѣ въ VI в. п. Р. X. Его сочиненіе по латинской грамматикѣ въ 18 книгахъ (Institutiones grammaticae) было самымъ распространеннымъ учебникомъ въ средніе вѣка и послужило первой основой изложенія грамматики въ новые вѣка.

*Примѣч. переводч.*

2) Реторика, подъ ней Цицеронъ.
3) Логика „ „ Аристотель.
4) Музыка „ „ Тувалкаинъ.
5) Астрономія „ „ Атлантъ, царь Фіезоле *).
6) Геометрія „ „ Эвклидъ.
7) Ариѳметика „ „ Пиѳагоръ.

Затѣмъ, справа налѣво слѣдуютъ небесныя науки:

1) Гражданское право, подъ нимъ императоръ Юстиніанъ.
2) Церковное „ „ „ Папа Климентъ V.
3) Практическая теологія, подъ ней Петръ Ломбардскій.
4) Созерцательная „ „ „ Боэцій.
5) Догматическая „ „ „ Діонисій Ареопагитъ
6) Мистическая „ „ „ св. Іоаннъ Дамаскинъ
7) Полемическая „ „ „ св. Августинъ.

87.—Итакъ, здѣсь передъ вами художественно воспроизведена та система человѣческаго воспитанія, которая считалась въ древней Флоренціи необходимымъ условіемъ счастья великихъ земныхъ монархій и республикъ, освященныхъ Св. Духомъ, сошедшимъ на землю.

Какъ вы думаете, сколько времени займетъ у васъ, или долженъ занять осмотръ такой картины? Мы собирались сегодня утромъ приняться за дѣло, какъ можно раньше: вы, вѣроятно, назначили себѣ полчаса на Santa Maria Novella, полчаса на San Lorenzo; часъ на скульптуры въ Барджелло; часъ на покупки; послѣ этого настанетъ время завтрака, и вы не должны опаздывать

*) Титанъ, которому приписываютъ созданіе перваго глобуса и первыя астрономическія наблюденія. *Примѣч. переводч.*



къ нему, потому что собираетесь уѣхать съ дневнымъ поѣздомъ и непремѣнно быть въ Римѣ завтра утромъ. Изъ получаса, удѣленнаго Santa Maria Novella, послѣ осмотра хоръ Гирландайо, трансцепта Орканьи и мадонны Чимабуэ, у васъ останется, думается мнѣ, самое большее—четверть часа на Испанскую Капеллу. Такимъ образомъ у васъ будутъ двѣ съ половиной минуты для каждой стѣны, двѣ для потолка и 3 минуты на изученіе поясненій Муррея или моихъ. Итакъ, въ вашемъ распоряженіи $2^1/_2$ минуты (а я въ теченіе моей пятинедѣльной работы въ капеллѣ имѣлъ случай замѣтить, что англійскіе посѣтители рѣдко удѣляютъ столько времени), чтобъ изучить схему духовнаго воспитанія человѣчества, начертанную Симономъ Мемми. Для того, чтобъ хотя немного понять ея значеніе, вы должны въ теченіе этихъ двухъ съ половиной минутъ вызвать въ памяти все, что вамъ приходилось слышать объ ученіи и характерѣ Пиѳагора, Аристотеля, Діонисія Ареопагита, св. Августина и императора Юстиніана, и затѣмъ внимательно разсмотрѣть выраженіе и жесты, приданные имъ художникомъ, чтобъ судить о томъ, насколько ему удалось достигнуть ихъ вѣрной и возвышенной идеализаціи, и какую роль отводилъ онъ особенностямъ ихъ доктринъ въ общей схемѣ человѣческихъ знаній. Что касается меня, то, будучи, къ моему великому горю, старикомъ, и къ моей большой гордости устарѣвшимъ человѣкомъ, я не нахожу, чтобъ моя способность пониманія или острота моей памяти увеличилась хоть сколько-нибудь вслѣдствіе изобрѣтеній Стефенсона или Уэтстона, и, хотя теперь переѣздъ сюда изъ Лукки, дѣйствительно, отни-

маетъ у меня только три часа, вмѣсто цѣлаго дня, какъ это было раньше, я все же не считаю себя въ правѣ, по этой причинѣ употреблять меньше времени, чѣмъ прежде, на изученіе какой-нибудь картины во Флоренціи или спѣшить съ какимъ-нибудь изслѣдованіемъ.

88.—Такимъ образомъ я употребилъ пять недѣль на то, чтобъ изучить одну четверть этого произведенія Симона Мемми, и могу дать вамъ подробный отчетъ объ этой четверти и нѣкоторыя частныя свѣдѣнія объ одномъ или двухъ фрагментахъ на другихъ стѣнахъ, но, увы, во всякомъ случаѣ только объ ихъ художественныхъ достоинствахъ, ибо я не знаю ничего достовѣрнаго о Пиѳагорѣ и Діонисіи Ареопагитѣ и, по всей вѣроятности, у меня никогда не найдется времени подробнѣе узнать о нихъ.

Свѣдѣнія же мои о характерахъ Атланта, Аристотеля и Юстиніана такъ скудны, что они всѣ освѣщены въ моемъ представленіи самымъ слабымъ и неопредѣленнымъ мерцаніемъ, которое французы опредѣлили бы своимъ превосходнымъ словомъ „lueur“.

Но все это только увеличиваетъ уваженіе, съ какимъ я смотрю на произведеніе этого художника, который былъ не только великимъ артистомъ въ своемъ искусствѣ, но и такимъ глубоко ученымъ богословомъ, что могъ задумать планъ этой картины и написать божественный законъ, который долженъ былъ руководить Флоренціей. Если вы захотите вернуться сюда завтра утромъ, то мы приступимъ къ спокойному разъясненію этого закона, начертаннаго на сѣверной страницѣ Каменной Книги.

---

# ПЯТОЕ УТРО.

## Тѣсныя врата.

(Я съ особеннымъ вниманіемъ отнесся къ тексту этой главы, такъ какъ мнѣ пришлось высказать въ ней мои важнѣйшіе взгляды по вопросу о воспитаніи. Нѣсколько цѣнныхъ замѣчаній и поправокъ, сдѣланныхъ въ этомъ году Коллингвудомъ на мѣстѣ, во Флоренціи—помѣщены внизу страницъ.—Д. Рескинъ).

Лукка, 12-го октября 1882.

89.—Когда вы подойдете сегодня утромъ къ церкви Santa Maria Novella, обратите вниманіе на то, что западный фасадъ ея относится къ двумъ періодамъ. Вашъ путеводитель Муррея относитъ оба фасада къ позднѣйшему изъ нихъ (я забылъ къ какимъ именно годамъ, но это не важно), когда обширныя колонны и вся громада стѣнъ съ ихъ пестрой мозаикой и высокимъ фронтономъ были возведены вокругъ и надъ тѣмъ, что варварскіе архитекторы ренессанса нашли нужнымъ оставить нетронутымъ отъ старой доминиканской церкви. Вы можете еще видѣть на пьедесталахъ большихъ колоннъ старой церкви неуклюжія скрѣпленія, проходящія черезъ красивый пестрый базисъ, который вмѣстѣ

съ узкими готическими дверями, боковыми и фронтовыми гробницами (тамъ, гдѣ онѣ не реставрированы проклятымъ современнымъ поколѣніемъ Флоренціи) представляетъ собой чистѣйшую, строго выдержанную и утонченную готику XIV вѣка съ великолѣпно изваянными лѣпными украшеніями на щитахъ.

Я охотно срисовалъ бы камень за камнемъ всѣ мелкіе орнаменты гробницъ, оставшихся нетронутыми въ ихъ нѣжной окраскѣ и живомъ убранствѣ изъ мха и зелени. Но въ наше республиканское время рѣшительно нѣтъ возможности спокойно рисовать, сидя противъ церкви,—сейчасъ сбѣгутся всѣ сорванцы, живущіе по сосѣдству, поднимутъ возню и начнутъ бросать камнями въ стѣнки гробницъ. Такая игра въ мячъ или въ камни передъ этими скульптурными произведеніями, какъ передъ мертвой стѣной, годной для одной лишь этой цѣли—не прекращалась въ тѣ дни, когда я могъ рисовать.

Войдите въ крайнюю слѣва, или сѣверную дверь и поверните тотчасъ же направо:—на внутренней стѣнѣ главнаго фасада вы увидите настолько хорошо сохранившееся „Благовѣщеніе", что его можно разсмотрѣть даже при тускломъ освѣщеніи церкви. Оно замѣчательно хорошо въ своемъ родѣ и принадлежитъ къ декоративной и орнаментальной школѣ Джіотто, — я не могу точно опредѣлить, кѣмъ оно написано, но это и не важно;—на него слѣдуетъ посмотрѣть, чтобъ понять разницу между нимъ и изящнымъ, сильнымъ, тонкимъ декоративнымъ рисункомъ Мемми.

Войдя въ Испанскую Капеллу, вы можете убѣдиться, что впечатлѣніе, производимое имъ, зависитъ отъ большаго количества бѣлилъ и блѣдной амбры, которыя декоративная школа замѣнила бы мозаикой изъ красныхъ, голубыхъ цвѣтовъ и золота.



90.—Первое, что мы должны сдѣлать сегодня утромъ, это прочесть и понять слова, начертанныя въ открытой книгѣ, которую держитъ въ рукахъ Θома Аквинатъ; они познакомятъ насъ съ идеей этой композиціи.

Привожу этотъ текстъ изъ его книги Мудрости, VII, 6.

«Optavi et datus est mihi sensus.
Invocavi, et venit in me Spiritus Sapientiae.
Et preposui illam regnis et sedibus».
«Я пожелалъ, и чувство было дано мнѣ;
Я воззвалъ, и Духъ Мудрости снизошелъ на меня,
И я предпочелъ ихъ царской власти и трону».

Простой грубый переводъ не вполнѣ передаетъ смыслъ этихъ словъ, которыя могутъ быть примѣнены не только къ воспитанію Флоренціи, но и служатъ изложеніемъ системы всякаго благороднаго воспитанія вообще, — и потому мы должны глубже вникнуть въ нихъ.

Прежде всего Флоренція говоритъ: „Я пожелала (въ смыслѣ твердо принятаго рѣшенія) — и чувство было дано мнѣ".

Вы должны начать свое воспитаніе съ твердо принятаго рѣшенія узнать, въ чемъ истина, и избрать узкій тернистый путь къ этому знанію.

Для каждаго юноши и дѣвушки наступитъ такое время въ жизни, когда имъ придется сдѣлать выборъ между легкой, ведущей подъ гору дорогой, которая

такъ широка, что можно цѣлымъ обществомъ танцовать по ней, и между крутой узкой тропинкой, по которой надо итти въ одиночку *). И долгое время еще они будутъ нуждаться въ настойчивой волѣ и твердо принятомъ рѣшеніи, но съ каждымъ днемъ сознаніе правоты избраннаго пути усиливается въ нихъ—не вслѣдствіе напряженія воли, но какъ бы въ награду за нее.

И сознаніе различія между хорошимъ и дурнымъ, прекраснымъ и безобразнымъ понемногу вкореняется въ героической душѣ и воплощается въ ея дѣяніяхъ. Въ этомъ заключается процессъ обученія земнымъ наукамъ, съ которыми тѣсно связана и нравственность. Это награда за честную сильную волю.

91.—Впослѣдствіи, когда нравственныя и физическія чувства достигнутъ въ насъ полнаго развитія, являются болѣе высокія стремленія, желаніе проникнуть въ тотъ высшій міръ, гдѣ чувства не поучаютъ насъ больше, а творятъ мысли. И этого мы можемъ достигнуть не трудомъ, а одной только молитвой.

„Invocavi et venit in me Spiritus Sapientiae“—„Я молился, и Духъ Мудрости снизошелъ на меня“ (замѣтьте—*снизошелъ*, а не былъ данъ).

Воплощеніе Мудрости—„σοφία“ или св. Софія, ко-

*) «Въ одиночку» слишкомъ сильное слово для того, что я хочу сказать, именно—что хотя намъ будутъ помогать и руководить нами наши друзья, учителя и наши предшественники—каждый изъ насъ долженъ въ критическій моментъ самъ за себя рѣшить, какова должна быть его жизнь, если онъ хочетъ, чтобъ она была хорошей. Для дурной жизни мы можемъ, не задумываясь, нестись по теченію.



торой былъ посвященъ первый большой христіанскій храмъ. Этой высшей мудрости, управляющей всѣми земными науками и всѣмъ порядкомъ земныхъ вещей, Флоренція достигла, какъ она говоритъ намъ, одной лишь молитвой.

92.—Эта земная и небесная мудрость изображены здѣсь цѣлымъ рядомъ символовъ, соотвѣтствующихъ ихъ отдѣльнымъ проявленіямъ. Я уже прежде назвалъ вамъ эти семь земныхъ и семь небесныхъ наукъ,—но прежде чѣмъ приступить къ ихъ изученію, я долженъ обратить ваше вниманіе на нѣкоторыя техническія особенности въ ихъ исполненіи. Всѣ онѣ написаны первоначально Симономъ Мемми, но были реставрированы—нѣкоторыя совсѣмъ заново около ста лѣтъ спустя (несомнѣнно, послѣ открытія Америки, какъ вы увидите дальше) — довольно хорошимъ художникомъ, обладавшимъ чутьемъ въ отношеніи общаго характера группировки, но не аккуратнымъ въ работѣ и не тонко отдѣлывавшимъ ее.

Онъ выплескиваетъ огромное количество краски на тонкій старый рисунокъ, самостоятельно вставляетъ отъ себя свѣтотѣнь туда, гдѣ не было никакой тѣни, и собственную яркую краску туда, гдѣ все было блѣдно, и, перекрашивая лица, пытается придать имъ больше красоты и человѣчности, соотвѣтствующихъ его точкѣ зрѣнія. Кое-что изъ его рисунка стерлось съ теченіемъ времени, и это позволяетъ намъ разглядѣть прежнія очертанія, а въ лицахъ Логики, Музыки и еще двухъ-трехъ—первоначальныя линіи видны совершенно ясно.

Интересуясь главнымъ образомъ земными науками, я поднимался на подмосткахъ на ихъ высоту и раз-

смотрѣлъ ихъ съ величайшимъ вниманіемъ, и потому все, что я вамъ скажу о нихъ, будетъ вполнѣ точно до новой реставраціи. Для того, чтобъ составить себѣ ясное понятіе о нихъ, вы должны одновременно съ центральной фигурой науки разсматривать и маленькій медальонъ надъ ней и фигуру, помѣщенную внизу. Я начну въ такомъ порядкѣ, разъясняя вамъ земныя науки справа налѣво, затѣмъ слѣва направо—небесныя—до самаго центра, гдѣ помѣщены ихъ главныя силы.

Итакъ, мы начнемъ съ первой изъ перечисленныхъ выше наукъ („Каменная Книга", § 86), съ Грамматики, находящейся въ самомъ отдаленномъ отъ окна углу.

## Первая серія.

(Семь земныхъ наукъ, справа налѣво, отъ противоположнаго окну угла—къ центру боковой стѣны:)

I. *Грамматика.* „Грамматическое искусство", или „Литература", или (что прозвучитъ болѣе вѣско для англійскаго слуха) — „Писаніе" и его польза. Искусство вѣрно читать то, что написано для нашего поученія, и ясно писать тѣ мысли, которыя мы хотимъ увѣковѣчить,—искусство, заключающееся прежде всего въ знаніи буквъ, въ умѣніи складывать ихъ, и, наконецъ, въ пониманіи и выборѣ словъ, которыя вѣрно передадутъ нашу мысль. Все это требуетъ суроваго труда, и, только начавъ обученіе съ ранняго дѣтства, можно вполнѣ овладѣть этой наукой. Временнымъ усиліемъ воли невозможно побѣдить усвоенныя съ дѣтства дурныя привычки и наклонности ума и души—я знаю это изъ горькаго опыта,—и законъ Христа вну-



шаетъ родителямъ: „*Наставлять* *) юношу при началѣ пути его; онъ не уклонится отъ него, когда и состарѣетъ"... (Книга Притчей Соломоновыхъ, гл. 22, ст. 6).

„Входите въ тѣсныя врата"—говоритъ намъ Грамматика. Она указываетъ на нихъ жезломъ, держа плодъ въ лѣвой рукѣ въ видѣ награды.

Врата, дѣйствительно, очень узки—такъ же узки, какъ ея тонкая талія.

Волосы ея гладко зачесаны; прежде они были прикрыты бѣлымъ покрываломъ, но оно отъ времени стерлось. Это не та болтливая литература, на которую можно абонироваться у Мюди, мои англійскіе друзья, и не какое-нибудь всѣми одобренное изданіе Таухница, послѣдній романъ котораго вы видѣли сегодня выставленнымъ въ окнѣ книжнаго магазина. Но все же она привѣтливо смотритъ внизъ на трехъ дѣтей, которыхъ обучаетъ—двухъ мальчиковъ и одну дѣвочку (должно ли это означать, что изъ каждыхъ двухъ дѣвочекъ одна оказывается неспособной выучиться читать и писать? Я лично охотно присоединяюсь къ этому взгляду, я бы даже сказалъ, что на трехъ дѣвочекъ приходятся двѣ такія).

Эта дѣвочка принадлежитъ къ высшему кругу, на ней надѣта корона **), ея золотые волосы падаютъ назадъ, флорентинскій поясъ обхватываетъ ея бедра (не талію,—онъ не стягиваетъ ея, не затрудняетъ ея дыханія и только придерживаетъ платье при танцахъ

---

*) Я подчеркиваю слово «наставлять»; оно должно быть понято въ самомъ мягкомъ смыслѣ истинно хорошими родителями, которыхъ дѣти слушаются изъ чувства любви.

**) Корона съ тѣхъ поръ уже стерлась. *Коллингвудъ.*

и бѣганіи). Мальчики тоже знатнаго рода; голова ближайшаго изъ нихъ покрыта густыми волнами волосъ; второй мальчикъ виденъ въ профиль. Оба слушаютъ свою наставницу почтительно и съ благоговѣніемъ.

Медальонъ надъ ними изображаетъ фигуру, склонившуюся надъ источникомъ. Внизу изображенъ Присціанъ, по словамъ Линдсея — и я думаю, что онъ правъ.

94.—*Техническія указанія.* — Фигура самой Грамматики, по словамъ Кроу, вся возобновлена. Одежда ея, обѣ руки, жезлъ и плодъ, дѣйствительно, сдѣланы заново. Но глаза, ротъ, волосы надъ лбомъ и очертанія всего остальнаго, вмѣстѣ съ стертымъ покрываломъ, а также и черты дѣтскихъ лицъ, къ счастью, уцѣлѣли. „Тѣсныя врата" также сохранили внизу свой натуральный цвѣтъ, хотя и подправлены,—и экспрессія всей фигуры осталась нетронутой.

Но мы наталкиваемся на любопытный вопросъ относительно жезла и плода. Если посмотрѣть на картину вблизи, ясно можно разглядѣть, какъ превосходно были расположены художникомъ складки ткани на поднятой правой рукѣ, и я допускаю, что подобно тому какъ реставраторъ перепуталъ ихъ линіи, онъ могъ превратить и бывшее прежде перо или стиль въ жезлъ. Плодъ тоже возбуждаетъ во мнѣ сомнѣніе, ибо плоды не представляютъ такой рѣдкости во Флоренціи, чтобъ служить наградой. Онъ весь грубо перекрашенъ и имѣетъ овальную форму. Въ изображеніи „Милосердія" Джіотто въ Ассизѣ (по счастью, сохранившемся въ первоначальномъ видѣ) всѣ составители каталоговъ



приняли сердце, которое оно держитъ въ рукѣ, за яблоко. По моему мнѣнію, Грамматика Симона Мемми первоначально поднимала правую руку съ жестомъ, говорящимъ: „Входите въ тѣсныя врата", а движеніе лѣвой руки должно было означать: „Сынъ мой, дай мнѣ твое сердце"!

95. II. *Риторика.* Послѣ того, какъ вы научитесь читать и писать, вы должны научиться говорить, мои юные друзья, и замѣтьте, подъ этимъ подразумѣвается, что надо говорить возможно меньше, пока вы не научитесь этому.

Вы можете до сихъ поръ услышать на улицахъ Флоренціи то, что нѣкоторые изъ васъ, пожалуй, назовутъ „риторикой", очень страстную рѣчь, исходящую прямо „изъ сердца" *). Это докажетъ, что вы не слышали горячихъ словъ, произнесенныхъ иначе, какъ съ гнѣвомъ, всегда готовымъ прорваться и излиться безъ удержу. Мужчины, женщины, дѣти — всѣ спѣшатъ выкрикивать свои невоздержанныя, глупыя, безконечно презрѣнныя мнѣнія и желанія при первомъ попавшемся случаѣ — съ сверкающими глазами, грубыми, пронзительными, охрипшими голосами—въ безсмысленной надеждѣ воплями и криками добиться отъ Бога или людей того, что имъ нужно.

Теперь взгляните на Риторику Симона Мемми. Ораторское искусство есть прежде всего искусство за-

*) Надо добавить, что у *настоящаго* народа, т.-е. у крестьянъ— очень благородныя сердца, но улицы большихъ городовъ порождаютъ все зло и непрестанно увеличиваютъ и распространяютъ его.

ставить себя *слушать*, что достигается не крикомъ. Она одна изъ всѣхъ наукъ держитъ свитокъ и хотя и произноситъ рѣчь, но предлагаетъ вамъ нѣчто и для чтенія. Она не суетъ и не навязываетъ вамъ этого свитка, а держитъ его спокойно въ своей опущенной прекрасной правой рукѣ, въ то время, какъ лѣвая спущена вдоль стана. Замѣтьте, что она такимъ образомъ единственная изъ всѣхъ наукъ не нуждается въ своихъ рукахъ. У всѣхъ другихъ онѣ заняты какимъ-нибудь опредѣленнымъ дѣломъ, но не у нея. Она можетъ всего достигнуть одними губами, держа въ правой рукѣ свитокъ, или узду, или что вамъ угодно, а лѣвую опустивъ внизъ.

А теперь бросьте еще разъ взглядъ на людей, ораторствующихъ на улицахъ Флоренціи! Посмотрите, какъ они прибѣгаютъ къ помощи пальцевъ и рукъ, чтобы дополнить свое неумѣніе говорить, какъ они толкаются, машутъ руками, вертятся, жестикулируютъ, потрясаютъ пальцами, грозятъ кулаками своимъ противникамъ—и въ сущности все это время остаются совершенно безмолвными, и всѣ ихъ жесты не убѣдительны и безполезны какъ колыханье древесныхъ вѣтвей на вѣтру.

96.—Она вамъ покажется съ перваго взгляда, бытьможетъ, неуклюжей и негибкой. Въ этомъ есть доля правды; платье ея реставрировано грубѣе, чѣмъ у другихъ изображеній въ этой серіи, но вся ея фигура выражаетъ бодрость и силу. Своими словами она, конечно, хочетъ *убѣдить* васъ, если это возможно, но прежде всего—покорить себѣ. На ней нѣтъ флорентинскаго пояса: ей не приходится дѣлать движеній.



Ея поясъ плотно обхватываетъ ея талію,—вы думаете, вѣроятно, что она нуждается въ свободномъ дыханіи болѣе, чѣмъ всѣ другія земныя науки? Нѣтъ, говоритъ Симонъ Мемми, дыханіе нужно для бѣганья, танцевъ, борьбы, но не для того, чтобъ говорить!

Если вы *умѣете* говорить, вы можете немногими словами сказать все, что вамъ надо; достаточно очень маленькаго количества чистаго флорентинскаго воздуха, если вы его употребите, какъ слѣдуетъ.

Обратите также вниманіе на спокойствіе ея руки, прилегающей къ стану. Вы думаете, что Риторика должна быть стремительной, горячей и порывистой? Нѣтъ, говоритъ Симонъ Мемми, прежде всего—хладнокровной. А теперь прочтемъ, что написано на ея свиткѣ; — „Mulceo, dum loquor, varios indula colores“.

Ея главная обязанность—смягчать, растоплять сердца людей мягкимъ свѣтомъ и тепломъ, миромъ побѣждать и успокаивать ихъ. Главное назначеніе всѣхъ словъ вообще—доставлять утѣшеніе. Вы думаете, что слова должны возбуждать людей? Но вѣдь достаточно и краснаго лоскута, или барабаннаго боя, чтобъ сдѣлать это! Слова должны вызывать ясный и благородный пылъ, быть южнымъ вѣтромъ и радужнымъ дождемъ для всѣхъ горестей и холода и приносить одновременно силу и исцѣленіе. И въ этомъ заключается дѣло человѣческихъ устъ, завѣщанное имъ Богомъ.

97.—Дальнѣйшее и послѣднее наставленіе дано въ верхнемъ медальонѣ.

Аристотель, а также и многіе современные риторы его школы полагали, что можно говорить хорошо и

о неправомъ дѣлѣ. Но надъ Риторикой Симона Мемми помѣщена Истина съ зеркаломъ *).

Людямъ свойственень тотъ странный взглядъ, что хотя они обязаны говорить правду одному лицу, они могутъ лгать, сколько душѣ угодно, обращаясь къ двумъ или многимъ людямъ. Такой же взглядъ существуетъ и на убійство; большинство приходитъ въ ужасъ отъ возможности застрѣлить одного невиннаго человѣка, но съ удовольствіемъ броситъ зарядомъ картечи въ невинное войско.

Если вы переведете глаза съ изображенія Риторики на Цицерона подъ ней, вы прежде всего подумаете, что онъ совершенно опровергаетъ мое заключеніе, что риторика не нуждается въ рукахъ, ибо у Цицерона мы видимъ цѣлыхъ три руки вмѣсто двухъ. Самая верхняя изъ нихъ, подъ его подбородкомъ,—единственная изъ всѣхъ—сохранилась въ настоящемъ видѣ. Другая рука съ поднятыми пальцами вся написана заново. А рука, лежащая на книгѣ, такъ подправлена, что невозможно догадаться объ ея первоначальномъ жестѣ.

Но замѣтьте, что движеніе единственной сохранившейся руки подтверждаетъ, а не опровергаетъ мои слова.

Цицеронъ совсѣмъ не говоритъ, онъ глубоко обдумываетъ свои слова передъ тѣмъ, чтобъ сказать ихъ. Это одно изъ самыхъ одухотворенныхъ, созерцательныхъ лицъ среди всѣхъ философовъ и при этомъ замѣчательно красивое.

*) Та же фигура, какъ и Риторика, но только съ зеркаломъ. Мемми считаетъ риторику и истину за одно.

*Коллингвудъ.*



Все это помѣщено подъ Соломономъ—въ линіи пророковъ.

98.—*Техническія указанія.*—Обѣ эти фигуры болѣе другихъ пострадали отъ реставраціи, но правая рука Риторики совершенно подлинна, также и лѣвая, кромѣ кончиковъ пальцевъ. Ухо и волосы надъ нимъ тоже уцѣлѣли, прежнія линіи головы легко возстановить, но вѣнокъ изъ листьевъ грубо подновленъ, а затѣмъ стерся. Нижняя часть фигуры Цицерона не только перекрашена, но и измѣнена, лицо его — подлинно; быть-можетъ, и оно подправлено, но такъ бережно и искусно, что теперь оно, вѣроятно, прекраснѣе, чѣмъ было прежде.

99.—III. *Логика.* Искусство разсуждать, или точнѣе говоря—разсудокъ, или разумъ. Это знаніе, котораго надо достигать *послѣ* того, какъ научишься выражать свои мысли, говоритъ Симонъ Мемми. Итакъ, юные друзья, оказывается, что хотя вы не должны говорить, пока не научитесь, *какъ* надо говорить, вы должны уже хорошо говорить, прежде чѣмъ учиться думать. Ибо, дѣйствительно, только свободная вольная рѣчь можетъ научить васъ правильно мыслить.

И не бѣда, если первыя ваши мысли будутъ ошибочны, лишь бы вы ихъ выразили ясно и стремились къ ихъ правильности.

Къ счастью, почти все въ этой прекрасной фигурѣ сохранилось неприкосновеннымъ; контуры вездѣ подлинны, лицо—превосходно; насколько мнѣ извѣстно, это самое красивое лицо въ итальянскомъ искусствѣ

этой ранней эпохи; переходы тоновъ необычайно тонки, рисунокъ бровей, представляющій безукоризненную дугу, сдѣланъ не однимъ мазкомъ кисти, а отдѣльными маленькими поперечными штрихами, носъ—прямой и тонкій, губы сложены лукаво, очертанія ихъ совершенны; голова прямо поставлена на плечахъ; на высокомъ лбу—малиновая повязка, украшенная жемчугомъ и заканчивающаяся лиліей. Ея плечи изящно очерчены; бѣлая одежда плотно облегаетъ нѣжную, едва обозначающуюся грудь; энергичныя сильныя руки совершенно спокойны, пальцы ихъ нѣжны и изящны. Въ правой рукѣ она держитъ развѣтвленную, покрытую листьями вѣтвь (силлогизмъ), въ лѣвой—скорпіона съ двойнымъ жаломъ (дилемма), однимъ словомъ, искусство правильнаго построенія и умозаключенія.

Внизу подъ ней—Аристотель съ проницательнымъ выраженіемъ изслѣдователя въ полузакрытыхъ глазахъ. Въ медальонѣ наверху (менѣе выразительномъ, чѣмъ другіе)—пишущій человѣкъ съ наклоненной головой. Все это помѣщено подъ Исаіей въ линіи пророковъ.

100.—*Техническія указанія.*—Во всемъ этомъ изображеніи болѣе всего пострадали отъ реставраціи листья на вѣтви и скорпіонъ. Какъ я уже сказалъ, я не могу себѣ представить, каковъ былъ прежде фонъ, теперь это одна грязная сѣрая мазня, за которой съ большимъ лишь трудомъ можно разсмотрѣть богатую орнаментовку на концахъ вѣтви, представлявшей пучекъ зеленыхъ листьевъ на черномъ фонѣ. Но скорпіонъ совершенно испорченъ, только двойное жало еще довольно выразительно, и его прежнія линіи отчетливо видны. Весь Аристотель—подлинный, кромѣ его шляпы,



хотя мнѣ кажется, что она возобновлена почти по старымъ линіямъ, но я не могъ ясно разглядѣть ихъ.

101.—IV. *Музыка.* Вы думаете, мои юные друзья, что, выучившись разсуждать, вы сдѣлаетесь очень серьезными, быть-можетъ, даже угрюмыми. Нѣтъ, говоритъ Симонъ Мемми, ни въ какомъ случаѣ ничего подобнаго!

Научившись разсуждать, вы будете учиться пѣть, вы сами захотите этого. Въ нашемъ прекрасномъ мірѣ есть такъ много причинъ пѣть, если только правильнымъ взглядомъ смотрѣть на него, и ни одной причины для недовольства и брюзжанія, послѣ того какъ вы уже вступите въ тѣсныя врата. У васъ скоро явится это желаніе пѣть, и вы будете пѣть въ продолженіе всего пути, доставляя этимъ отраду другимъ людямъ.

Музыка была однимъ изъ прекраснѣйшихъ изображеній во всей этой серіи своей необыкновенной тонкостью и нѣжной строгостью въ очертаніяхъ. Она увѣнчана не лаврами, а мелкими листочками,—я не могу точно опредѣлить, какіе это листья, такъ какъ они очень пострадали отъ времени. Худощавое лицо ея задумчиво и сосредоточенно, губы полуоткрыты въ тихомъ пѣніи, волосы мягкими волнами падаютъ на плечи. Она играетъ на маленькомъ органѣ, богато украшенномъ готическимъ кружевнымъ орнаментомъ, крышка его покрыта скульптурой, напоминающей ту, которую мы видимъ въ Santa Maria del Fiore.

Симонъ Мемми полагаетъ, что всякая музыка божественна. Это не значитъ, что мы должны пѣть одни только гимны, но что все, что по праву носитъ на-

званье музыки или искусства музъ, обладаетъ божественной силой помощи и исцѣленія.

Движенія обѣихъ рукъ ея необыкновенно изящны. Правая изъ нихъ—одна изъ прелестнѣйшихъ деталей во всей живописи, видѣнной мной. Она опущена внизъ и ударяетъ одну клавишу третьимъ пальцемъ, виднымъ изъ-подъ поднятаго четвертаго; большой палецъ продѣтъ подъ ними; всѣ изгибы пальцевъ—безукоризненны, и мягкій свѣтъ и тѣни на розовомъ тѣлѣ красиво выдѣляются на бѣлыхъ и черныхъ клавишахъ органа.

Большой палецъ и конецъ указательнаго лѣвой руки слегка нажимаютъ органные мѣха. По счастью, вся эта часть фрески осталась нетронутой.

102.—Подъ ней Тувалкаинъ. Не Іувалъ, какъ вы, вѣроятно, думаете. Іувалъ былъ изобрѣтателемъ музыкальныхъ инструментовъ, а Тувалкаинъ, по мнѣнію флорентинцевъ, изобрѣлъ самую гармонію. Они были лучшими кузнецами въ мірѣ и хорошо знали разницу звуковъ, происходящихъ отъ удара молота по наковальнѣ.

Странно, что единственное прекрасное и радостное пѣніе, которое мнѣ пришлось слышать въ этомъ году въ Италіи (проживъ 6 мѣсяцевъ по ту сторону Альпъ въ переѣздахъ изъ Генуи въ Палермо), было пѣніе кузнецовъ въ Перуджіи. Что же касается дикихъ завываній безнадежныхъ, проклятыхъ пѣвцовъ, неистово надрывающихъ свои глотки, то одинъ только Богъ знаетъ, сколько я уже слышалъ ихъ и какъ долго еще буду обреченъ ихъ слушать!

Вы находите, что Тувалкаинъ очень некрасивъ? Да, онъ очень похожъ на косматую обезьяну—не случайно,



а съ полнымъ научнымъ пониманіемъ характерныхъ чертъ павіана. Вотъ каковы были люди, прежде чѣмъ они выдумали гармонію и поняли, что одна нота отличается отъ другой, говоритъ Симонъ Мемми. Дарвинизмъ, какъ и всякое широко распространенное и вредное заблужденіе имѣетъ въ себѣ не мало крупицъ истины. Вся группа—подъ Моисеемъ.

Медальонъ изображаетъ юношу съ чашей вина въ рукахъ. Это вамъ указываетъ на то, что здѣсь имѣется въ виду не одна только церковная, но и свѣтская музыка.

103.—*Техническія указанія.*—Тувалкаинъ — одинъ изъ чистѣйшихъ и драгоцѣнныхъ остатковъ старой живописи. Все въ немъ уцѣлѣло въ прежнемъ видѣ, и только концы бороды подновлены болѣе рыжей краской. Зеленое платье музыки совершенно возобновлено, оно было прежде покрыто красивой вышивкой; рукава частью—подлинны, руки сохранились вполнѣ, и почти также лицо и волосы. Краски вѣнка изъ листьевъ выцвѣли и облупились, но не подновлены.

104.—V. *Астрономія.* Древнее ея названіе было Астрологія. Это—мудрое знаніе небесныхъ свѣтилъ, поскольку оно доступно намъ, но не посягательство на опредѣленіе законовъ, которыми они управляются, не потому, чтобъ намъ было недоступно опредѣлить, что они двигаются по эллипсису и т. д., но потому, что это не наше дѣло.

Но вліяніе ихъ восхода и заката на людей, животныхъ и растенія, ихъ измѣненія и превращенія, которыя видимы и ощутимы на землѣ, вотъ что мы должны познать объ этихъ божественныхъ свѣтилахъ, наблю-

дая ихъ въ безсонныя ночи—*это* и ничто иное. На Астрономіи темное, пурпуровое платье; въ лѣвой рукѣ она держитъ выпуклый глобусъ съ золотымъ зодіакомъ и меридіанами, правая поднята въ благоговѣйномъ восхищеніи:

„Когда взираю на небеса Твои, дѣло Твоихъ перстовъ, на луну и звѣзды, которыя Ты поставилъ“...

На головѣ ея золотой вѣнецъ, темные волосы, падающіе эллиптическими волнами, перевязаны блестящей жемчужной цѣпью. Ея темные глаза подняты кверху.

105.—Подъ ней Зороастръ, полный благородства и красоты. Очертанія его восточной головы изящны и кажутся еще мягче отъ шелковистыхъ, тщательно расчесанныхъ волосъ, которые волнисты въ бородѣ и падаютъ тонкими прядями на плечи. Голова совершенно запрокинута назадъ, но на его прекрасномъ, покатомъ челѣ не образуется складокъ и морщинъ, онъ смотритъ кверху и пишетъ одновременно.

Отношеніе флорентинцевъ того времени къ религіи Зороастра я уже изложилъ въ главѣ „Передъ Султаномъ“.

Одежда его была, видимо, бѣлаго цвѣта и составляла красивый контрастъ съ пурпуровымъ платьемъ Астрономіи наверху и одеждой Тувалкаина рядомъ съ ней. Но она подвергалась слишкомъ усиленной реставраціи, чтобъ можно было опредѣленно судить о ней; ничего не сохранилось въ прежнемъ видѣ, кромѣ одной или двухъ складокъ рукавовъ. Вся драпировка, падающая къ ногамъ, превосходно возобновлена по первоначальнымъ линіямъ, но мнѣ кажется, что тутъ имѣетъ значеніе также искусная рука реставратора. Теплые



тона, оттѣняющіе пурпуръ Атланта наверху, наложены тоже имъ. Не знаю, было ли лучше прежде, когда не было мягкихъ тѣней и свѣта въ этомъ однотонномъ пурпурѣ,—теперь онъ, по моему мнѣнію, прекрасенъ.

Яркій румянецъ на лицѣ Астрономіи тоже дѣло рукъ реставратора. Она была блѣднѣе, если не совсѣмъ блѣдна.

Подъ св. Лукой.

Медальонъ изображаетъ угрюмаго человѣка съ заступомъ и серпомъ въ рукахъ. Они предназначены для цвѣтовъ и для насъ—послѣ того какъ звѣзды взойдутъ и зайдутъ извѣстное число разъ—помните это...

106.—*Техническія указанія.*—Лѣвая рука, глобусъ, большая часть складокъ пурпуровой одежды, глаза, ротъ, почти всѣ волосы и вѣнокъ остались нетронутыми. Золотой рисунокъ на подолѣ платья стертъ, концы падающихъ складокъ лѣваго рукава измѣнены и подновлены, но очень удачно. Правая рука и большая часть лица и платья реставрированы.

Вся голова Зороастра подлинна.

Одежда очень тщательно подновлена, волосы остались нетронутыми.

Правая рука и перо—обыкновенное гусиное—сдѣланы совершенно заново, но искусно и съ пониманіемъ.

Положеніе руки было прежде нѣсколько другимъ, и держала она, вѣроятно, стиль.

107.—VI. *Геометрія.*

Теперь вы научились читать, говорить, думать, пѣть и смотрѣть, мои юные друзья. Вы уже стали взрослыми, и вамъ скоро пора думать о бракѣ, и потому вы должны умѣть построить себѣ жилище. Вотъ

вамъ плотничій наугольникъ, вы можете разумно и спокойно изучить почву и познакомиться съ мѣрами и законами, которые должны быть къ ней примѣнены, имѣя въ виду, что вамъ придется водвориться и жить на ней. Вы до сихъ поръ смотрѣли на звѣзды; но если бъ вы начали съ изученія земли, вы, бытьможетъ, совсѣмъ не подняли бы головы отъ нея вверхъ.

Геометрія представляетъ собой науку, устанавливающую законы практическаго земледѣлія, основанные на красотѣ. Она смотритъ внизъ съ нѣкоторымъ смущеніемъ и съ большимъ интересомъ, держа свой плотничій наугольникъ въ лѣвой рукѣ, а правой рукой водитъ по діаграммѣ.

Я обращаю ваше вниманіе на ея нѣжную пластичную красоту, какъ на прямую противоположность тому пошлому представленію о ней, которое бы сложилось въ замыслахъ обыденнаго художника. Замѣтьте, какъ кудри ея волосъ, схваченные повязкой на затылкѣ, выбиваются изъ нея и развѣваются волнистыми прядями. Изъ всѣхъ другихъ наукъ у одной только Созерцательной Теологіи такіе волнистые волосы.

Возлѣ нея Эвклидъ въ бѣломъ тюрбанѣ. Все въ немъ красиво и подлинно, но ничто не представляетъ особаго интереса.

Подъ св. Матѳеемъ.

Медальонъ изображаетъ воина съ прямымъ мечомъ (лучшимъ для защиты), восьмиугольнымъ щитомъ и съ шлемомъ въ формѣ улея. Подобно тому, какъ второстепенное назначеніе музыки — вносить веселье въ праздества, такъ второе назначенье Геометріи—война;



въ то время, какъ ея первое, благородное служенье заключается въ блаженномъ мирѣ.

*Технич. указанія.*—По рѣдкой счастливой случайности почти въ каждой фигурѣ сохранились первоначальныя линіи волосъ. Волосы Геометріи почти неподновлены, кромѣ концовъ ихъ,—прежде они были собраны въ одинъ узелъ, теперь же связаны двойнымъ узломъ. Руки, поясъ, большая часть платья и ея черный плотничій наугольникъ подлинны. Лицо и грудь реставрированы.

108. — VII. *Ариѳметика.* Выстроивъ себѣ домъ, изучивъ небесныя свѣтила и земныя измѣренія, вы можете обзаводиться своей семьей, молодые друзья мои, и это лучшее, что я могу вамъ посовѣтовать.

Здѣсь передъ вами послѣдняя заключительная наука, которую вамъ придется примѣнять ежедневно ко всѣмъ вашимъ житейскимъ дѣламъ. Эта наука о числахъ. Приложеніе ея не имѣло границъ въ тѣ времена въ Италіи. Сюда относилось, разумѣется, и то, что было достигнуто въ высшей отвлеченной математикѣ и всѣ тайны чиселъ,—но главнымъ образомъ имѣлась въ виду ея практическая польза для преуспѣянія отдѣльныхъ семействъ и цѣлыхъ государствъ, — и именно въ этомъ смыслѣ она и была изображена въ прежней торговой Флоренціи.

Рука ея съ двумя загнутыми и двумя вытянутыми пальцами поднята кверху и настойчиво, торжественно внушаетъ вамъ первый законъ ариѳметики: два и два = четыре, замѣтьте—четыре, а не пять, какъ имѣютъ обыкновеніе думать презрѣнные ростовщики.

Подъ ней помѣщенъ Пиѳагоръ.

Наверху — медальонъ съ изображеніемъ короля со скипетромъ и глобусомъ въ рукахъ, считающаго деньги.

Случалось ли вамъ когда-нибудь внимательно прочесть докладъ Карлейля объ основаніи нынѣ существующаго Прусскаго королевства путемъ экономіи? Во всякомъ случаѣ, вы можете сами сообразить, какое преимущество имѣетъ эта царица земныхъ наукъ передъ всѣми другими, если ихъ разсматривать съ точки зрѣнія практической пользы, или какое краснорѣчіе и глубина кроются въ ея краткихъ формулахъ, въ которыхъ исчислены издержки правительства и расходы на содержаніе войска.

Я приведу вамъ незначительный, но характерный примѣръ. Мнѣ всегда казалось, что съ моей страстной любовью къ Альпамъ, я долженъ бы сумѣть написать картину Шамуни, или долину Клюзъ, которая бы доставила людямъ больше удовольствія, чѣмъ ихъ фотографическое изображеніе. Но мнѣ всегда хотѣлось изобразить все буквально такъ, какъ я видѣлъ, и запечатлѣть сосну за сосной, утесъ за утесомъ, подобно Альберту Дюреру. Нѣсколько лѣтъ я безуспѣшно прилагалъ къ этому всѣ мои старанія, изнемогая отъ такой работы и бросая ее вслѣдствіе того, что листья начинали падать или снѣгъ шелъ, прежде чѣмъ мнѣ удалось вполнѣ закончить то, что я задумалъ. Если бъ я прежде *сосчиталъ* всѣ сосны, которыя мнѣ хотѣлось изобразить, и разсчиталъ количество часовъ, нужное для того, чтобъ написать ихъ по-Дюреровски, я сберегъ бы около пяти лѣтъ на рисованье, растраченныхъ въ напрасныхъ усиліяхъ. Тёрнеръ поступалъ иначе: онъ заранѣе считалъ свои сосны и изображалъ ихъ, какъ могъ, и довольствовался этимъ немногимъ.



109.—А какъ часто въ болѣе значительныхъ событіяхъ жизни ариѳметическая сторона дѣла играетъ господствующую роль!

Сколько насъ и какъ велико наше имущество? Сколько намъ нужно и сколько недостаетъ? Какъ часто благородная ариѳметика, эта опредѣленная, строго ограниченная наука забывается въ недостойной скупости, не имѣющей границъ и слѣпо помышляющей о безграничномъ!

Достаточно ли мы экономны съ нашимъ временемъ? Достаточно ли строго ведемъ счетъ нашимъ днямъ? Какъ мы боимся ихъ уменьшающагося количества! А когда мы торжественно просимъ Бога научить насъ беречь наши дни, пробуемъ ли мы это дѣлать послѣ молитвы?

*Технич. указанія.*—Пиѳагоръ почти весь подлинный. Мнѣ не удалось внимательно разсмотрѣть верхнія фигуры, такъ какъ мои подмостки не достигали Геометріи.

Итакъ, у насъ здѣсь собраніе семи наукъ, необходимыхъ, по мнѣнію флорентинцевъ, для мірского воспитанія мужчины и женщины. Большинство современныхъ уважаемыхъ леди и джентльменовъ обыкновенно немного знаютъ одну лишь послѣднюю изъ всѣхъ этихъ наукъ, но искренно ненавидятъ разумное примѣненіе ея. Ихъ знанія ограничиваются тѣми отрывочными свѣдѣніями по грамматикѣ, риторикѣ, музыкѣ, астрономіи и геометріи, которыя имъ удалось нахватать, а съ логикой, или искусствомъ разсуждать они

не только не знакомы, но инстинктивно возстаютъ противъ употребленія его другими.

110.—Теперь намъ предстоитъ перейти къ ряду небесныхъ наукъ, начинающихся на противоположной сторонѣ у окна.

## Вторая серія.

(Семь небесныхъ наукъ, разсматриваемыхъ слѣва направо, отъ окна къ серединѣ стѣны).

I. *Гражданское Право.* Гражданское право (или законъ гражданъ) въ отличіе не только отъ церковнаго, но и отъ обычнаго. Это—муза общественнаго правосудія, царящаго надъ мирными сношеніями всѣхъ людей; въ лѣвой рукѣ у нея глобусъ съ тремя подраздѣленіями—бѣлаго цвѣта, въ знакъ безпристрастнаго суда.

Муза правосудія является въ то же время закономъ вѣчной справедливости въ противоположность измѣнчивымъ, часто неправильнымъ судебнымъ рѣшеніямъ; она держитъ мечъ на высотѣ своей груди.

Чтобъ узнать что-нибудь о Богѣ, нужно прежде всего быть справедливымъ, и потому она служитъ началомъ всѣхъ прочихъ небесныхъ наукъ. На ней красная одежда — цвѣтъ, неизмѣнно означающій во всѣхъ этихъ фрескахъ могущество или подвижничество; лицо ея спокойно, благородно и прекрасно. Волосы гладко зачесаны и увѣнчаны королевскимъ золотымъ обручемъ съ чистѣйшимъ орнаментомъ тринадцатаго вѣка изъ листьевъ земляники.

Подъ ней — императоръ Іустиніанъ въ голубой одеждѣ, въ конической бѣлой съ золотомъ митрѣ на головѣ. Лицо его, написанное въ профиль, очень кра-



сиво. Въ правой рукѣ его—императорскій жезлъ, въ лѣвой—Институціи. На медальонѣ изображена женская фигура, очевидно, въ отчаяніи взывающая къ правосудію. (Быть-можетъ, это молящая вдова Траяна?).

*Технич. указанія.*—Три подраздѣленія на глобусѣ были первоначально обозначены Азіей, Африкой и Европой. Реставраторъ остроумно измѣнилъ Аф. въ Аме—рику. Оба лица—науки и императора—почти нетронуты; остальное также мало измѣнено.

111.—II. *Церковное Право.* За справедливостью, правящей людьми, слѣдуетъ справедливость, царящая надъ Христіанской Церковью. Она выражаетъ противоположность не между мірскимъ закономъ и церковной властью, а между грубой человѣческой справедливостью и христіанскимъ состраданіемъ. Фигура облечена въ широкую, падающую прямыми складками золотую одежду и въ бѣлую мантію; въ лѣвой рукѣ она держитъ храмъ, а правая — поднята, и указательный палецъ вытянутъ кверху (указывая небесный источникъ всѣхъ христіанскихъ законовъ, или предостерегая?)

На головѣ ея бѣлое покрывало, развѣвающееся свободными складками. Во всѣхъ этихъ фрескахъ вы не найдете ничего, что бы не имѣло значенія, и подобно тому, какъ выскальзывающіе изъ повязки волосы Геометріи указываютъ на безконечность линій высшаго порядка, такъ здѣсь развѣвающееся покрывало означаетъ, что высшія условія христіанской справедливости не поддаются опредѣленію. Золотой цвѣтъ ея одежды указываетъ на высшее божественное правосудіе, а строгія линіи падающей ткани, образующія нѣчто въ родѣ конусообразной ниши для головы стоящаго внизу

папы, свидѣтельствуютъ о неизмѣнности церковнаго благочинія и его непоколебимаго закона.

Внизу — папа Климентъ V въ красномъ одѣяніи съ поднятой рукой—не для благословенія, но, какъ мнѣ кажется, въ знакъ повелѣнія: указательный палецъ вытянутъ, второй нѣсколько согнутъ, два остальныхъ совсѣмъ загнуты. Обратите вниманіе на положеніе книги и на вертикальное направленіе ключа.

Медальонъ вызываетъ во мнѣ недоумѣніе. На немъ изображена фигура, считающая деньги.

*Технич. указанія.*—Все прекрасно сохранилось, но лицо науки подновлено. Грубо-неправильная перспектива папской тіары можетъ служить однимъ изъ любопытныхъ наивныхъ примѣровъ полнаго отсутствія научной правды, которое до сихъ поръ характеризуетъ итальянское искусство.

Храмъ представляетъ интересъ своей необычайной простотой—полное отсутствіе трансцептовъ, колокольни и купола.

112.—III. *Практическая Теологія.*

Послѣ того, какъ человѣческимъ правосудіемъ положено начало познанія Бога, а основы его опредѣлены церковнымъ правомъ, начинается примѣненіе этихъ установленныхъ законовъ сначала къ людямъ, потомъ къ Богу. „Отдавайте Кесарево Кесарю, а Божіе Богу“.

Такимъ образомъ—передъ нами двѣ науки, изъ которыхъ одна учитъ насъ нашимъ обязанностямъ по отношенію къ людямъ, другая—къ ихъ Творцу.—Первая символизируетъ нашъ долгъ передъ людьми. Она держитъ въ лѣвой рукѣ круглый медальонъ, изображающій Нагорную проповѣдь Христа, а правой указываетъ на землю. Нагорная проповѣдь прекрасно передана скалистымъ утесомъ передъ Христомъ и высокой темнѣющей линіей горизонта.—Во всѣхъ этихъ фрескахъ мы видимъ любопытное доказательство того, что Симонъ Мемми читалъ Евангеліе съ совершенно яснымъ пониманіемъ его сокровеннѣйшаго смысла.



Я назвалъ эту науку „Практической Теологіей“, т.-е. предписанными намъ правилами, которымъ мы должны слѣдовать, по желанію Бога, во всѣхъ сношеніяхъ съ людьми, и такимъ образомъ дѣлами возвѣщать Евангеліе. „Да свѣтитъ свѣтъ вашъ предъ людьми, чтобъ они видѣли ваши добрыя дѣла и прославляли Отца вашего небеснаго“. (Еванг. отъ Матѳея, V, 16). На ней зеленое платье, какъ и на Музыкѣ; волосы заключены въ арабскую дугу съ бриллiантовой діадемой. Подъ Давидомъ.

Медальонъ изображаетъ раздачу милостыни. Внизу—Петръ Ломбардскій.

*Технич. указанія.*— Странно, что въ то время, какъ чувство перспективы было настолько слабо развито въ художникахъ того времени, что они были неспособны изобразить ногу въ ракурсѣ, оно все же подсказывало имъ, что надо поднимать линію горизонта. Мнѣ не удалось разсмотрѣть реставрацію. Волосы и діадема во всякомъ случаѣ подлинны, лицо благородно и полно состраданія, — въ немъ сохранилось много прежнихъ линій.

113.—IV. *Созерцательная Теологія.*

Это—прославленіе Бога, или точнѣе говоря, тѣхъ чувствъ любви и страха, которыя Онъ хочетъ, чтобъ

мы питали къ Нему. Это—обученіе христіанской благоговѣйной преданности, подобно тому, какъ практическая теологія есть обученіе христіанскимъ дѣламъ. Одежда голубого и краснаго цвѣта; въ лѣвой рукѣ еще можно разсмотрѣть тонкій черный посохъ, значеніе котораго я не вполнѣ понимаю.

(„Твой жезлъ и Твой посохъ, они успокаиваютъ меня“?)

Другая рука поднята съ выраженіемъ восхищенія, какъ у Астрономіи, но вмѣстѣ съ тѣмъ прижата къ груди. Голова ея съ глазами, обращенными вверхъ, и арабской дугой въ волосахъ очень характерна для Мемми.

Подъ ней Боэцій.

Медальонъ изображаетъ мать, набожно простирающую руки; вѣроятно, она обучаетъ своего ребенка первымъ урокамъ Слова Божія.

Подъ св. Павломъ.

*Технич. указанія.*—Обѣ фигуры совершенно подлинны. Обратите вниманіе на черную книгу въ рукахъ Боэція и на красную книгу въ сосѣдней фрескѣ; онѣ показываютъ, какъ прекрасны и интересны могутъ быть самые обыденные предметы, если ихъ хорошо написать.

114.—V. *Догматическая Теологія.*—Послѣ дѣяній и прославленія Бога—мыслямъ открывается слишкомъ широкій просторъ, и возникаетъ потребность въ догматахъ; это—ограниченіе и приведеніе въ извѣстный порядокъ объектовъ нашего вѣрованія.

Вслѣдствіе самонадѣяннаго и безумнаго искаженія христіанскаго ученія, догматическая теологія потеряла



довѣріе въ глазахъ здравомыслящихъ людей. Тѣмъ не менѣе нельзя отрицать неоцѣнимую заслугу введенія формальностей въ вѣрованія, которыя дали слабымъ людямъ спокойствіе и надежную охрану. И несомнѣнно, что надо или отвергнуть самое существованіе Теологіи, или ея ученіе должно быть оформлено именно такъ; если она и не поддается точному опредѣленію, то все же должна быть заключена въ извѣстныя границы рѣчи какъ бы для того, чтобъ быть огражденной отъ ложнаго истолкованія и искаженія ея смысла.

Одежда Теологіи краснаго цвѣта—опять въ знакъ могущества, на головѣ черный (прежде онъ былъ золотымъ) трехконечный вѣнецъ *)—эмблема Св. Троицы. Въ лѣвой рукѣ у нея рѣшето для просѣиванія зерна; правая—протянута кверху. „Все испытывайте, хорошаго держитесь. Самъ Богъ мира да освятитъ васъ“.

Подъ ней Діонисій Ареопагитъ чинитъ перо! Но я сомнѣваюсь въ подлинности этой фигуры: она удивительно обыденна и ничтожна. Быть-можетъ, это должно было означать, что Созерцательная Теологія преимущественно пишетъ, а не проповѣдуетъ устно.

Медальонъ изображаетъ женщину съ сложенными на груди руками **).

Подъ св. Маркомъ.

---

*) Вѣрнѣе сказать треугольный, чѣмъ трехконечный, что означало бы папскую тіару; кромѣ того, мнѣ кажется, что и прежде контуры его были сдѣланы черной краской.

*Коллингвудъ.*

**) Правая рука на груди, лѣвая же охватываетъ поясъ.

*Коллингвудъ.*

Я не разсмотрѣлъ верхней фигуры; нижняя же вся подлинна, и красная книга написана въ чистѣйшемъ стилѣ фрески.

115.—VI. *Мистическая Теологія* *). Это монашеская наука, стоящая надъ догматами и достигающая новыхъ откровеній путемъ перехода въ высшія стадіи духовной жизни.

На ней бѣлая одежда, въ лѣвой рукѣ (почему-то облеченной въ перчатку **) она держитъ чашу.

Ея монашеское покрывало туго связано подъ подбородкомъ; волосы гладко зачесаны, какъ у Грамматики, что указываетъ на ея иноческую жизнь,—ибо всѣ стадіи мистической духовной жизни требуютъ отреченія отъ большей части того, что допускается въ матеріальномъ практическомъ мірѣ.

Нельзя отрицать этого, какъ нельзя не видѣть всѣхъ несчастій, проистекающихъ отъ ложнаго пониманія этого факта. Эти несчастья выпадаютъ, главнымъ образомъ, на долю тѣхъ людей, которые ошибочно стремятся къ монашеской жизни и посвящаютъ себя ей, не имѣя къ тому настоящаго призванія. Но еще болѣе плачевное заблужденіе влечетъ за собой гордость истинно благородныхъ женщинъ, полагающихъ, что Богу будетъ пріятнѣе видѣть въ нихъ какихъ-нибудь сивиллъ или весталокъ, чѣмъ полезныхъ хозяекъ

---

*) Во всѣхъ каталогахъ ее ошибочно называютъ «Вѣрой».

**) Мнѣ кажется, что можно разсмотрѣть остатки соколинаго крыла въ ея рукѣ. (Коллингвудъ). (Но если и такъ—что это должно означать? Монахи не занимаются соколиной охотой. Указываетъ ли это на острое зрѣніе сокола и его высокій полетъ или это египетскій соколъ—эмблема безсмертія?).



и матерей. Гордость всегда слегка замѣшана даже въ искренних стремленіяхъ, на что указываетъ здѣсь, какъ и въ Созерцательной Теологіи, ярко красный головной уборъ въ формѣ рога на лбу.

Подъ св. Іоанномъ.

Медальонъ непонятенъ мнѣ. На немъ изображена женщина, возлагающая руки на плечи двухъ маленькихъ фигурокъ.

*Технич. указанія.*—Въ бѣлой одеждѣ Мистической Теологіи сохранилось больше мелкихъ складокъ, чѣмъ въ какой-либо другой изъ реставрированныхъ драпировокъ. Для насъ представляетъ интересъ тотъ фактъ, что мелкая драпировка всегда служила выраженіемъ духовной жизни, начиная съ мягкихъ складокъ пеплума Аѳины и до мелко собранныхъ волановъ современнаго бѣлаго священническаго облаченія, — въ то время, какъ широкія складки Тиціана скрываютъ за собой физическую силу.

Это различіе композиціи продолжалось до Микель-Анджело, который изобразилъ духовную мощь колоссальными размѣрами тѣла.

Остальныя части этой фрески представляютъ мало интереса, такъ какъ въ самомъ Мемми интеллектуальная сторона души была гораздо болѣе развита, чѣмъ мистическая.

116.—VI. *Полемическая Теологія.* „Облекитесь во всеоружіе Божіе, чтобы вамъ можно было стать противъ козней дьявольскихъ; потому что наша брань не противъ крови и плоти и т. д.“ (Посланіе къ Ефесянамъ, гл. 6, ст. 11—12). Она въ красномъ платьѣ въ знакъ власти, но безоружна, ибо неуязвима. На ней

плотно прилегающая красная шапка съ крестомъ, вмѣсто шлема.

Въ лѣвой рукѣ—лукъ, въ правой—длинныя стрѣлы. Она отчасти изображаетъ собою наступательную Логику; сравните постановку ея плечъ и рукъ съ позой Логики.

Она поставлена послѣдней изъ небесныхъ наукъ не потому, что она самая могущественная изъ нихъ, но какъ послѣдняя, которую нужно изучать. Вы должны быть во всеоружіи всѣхъ наукъ, прежде чѣмъ вступите въ борьбу.

Между тѣмъ, общій принципъ современнаго христіанства заключается въ томъ, чтобъ выходить на борьбу, не обладая никакими знаніями! Одной изъ причинъ этого заблужденія—самой главной причиной—является тотъ низменный взглядъ, что истину можно установить споромъ! Истинѣ нигдѣ не обучаютъ, ни въ одномъ промышленномъ департаментѣ; никакія умствованія и разсужденія не приведутъ къ ней; она достигается лишь трудомъ и наблюденіемъ. И если вы хорошо овладѣете одной истиной, будьте увѣрены, что на ней произрастутъ двѣ другія роскошнымъ многосѣмяннымъ цвѣткомъ (на что и указываетъ, какъ я уже замѣтилъ, вѣтвь въ правой рукѣ Логики). Затѣмъ, когда вы пріобрѣтете достаточно знанія, чтобъ стоило бороться за него, вы *обязаны* выступить въ защиту его, или умереть за него, но ни въ какомъ случаѣ не спорить и не ссориться изъ-за вашего познанія.

Есть еще одна болѣе отдаленная причина того, что Полемическая Теологія слѣдуетъ за Мистической. Только приблизившись къ мистической жизни, человѣкъ познаетъ то, что св. Павелъ называлъ „духами злобы поднебесными“, иначе говоря, познаетъ истинныхъ враговъ Бога и людей.



117. Внизу—св. Августинъ, являющій примѣръ того, какъ надо вести полемику—съ полнымъ самообладаніемъ и благородствомъ.

Вы должны, конечно, понимать различіе между словопреніемъ и рѣзкими нападками и порицаніемъ. Защита истины должна быть всегда благородна; наказаніе за сознательную лживость есть нѣчто совсѣмъ другое. Нагорная проповѣдь Христа можетъ служить образцомъ полемической теологіи; какъ извѣстно, она полна кротости:—„Вы слышали, что было сказано—а я говорю вамъ“, и „Если вы привѣтствуете только братьевъ вашихъ—что особеннаго дѣлаете“? и т. д. Но Его слова: „Безумные и слѣпые!—что больше, золото или храмъ, освящающій золото“?... не только указываютъ на заблужденіе, но и порицаютъ скупость, порождающую его.

Подъ престоломъ св. Θомы и рядомъ съ Ариθметикой, крайней въ ряду земныхъ наукъ.

Медальонъ изображаетъ воина, но не представляетъ особеннаго интереса.

*Технич. указанія.*—Все хорошо сохранилось и все прекрасно. Обратите вниманіе на красныя ленты св. Августина и ярко красную одежду верхней фигуры и сопоставьте ихъ съ углубленіемъ, образуемымъ одеждой Церковнаго Права надъ папой, чтобъ видѣть, какими различными художественными пріемами достигается единство композиціи.

Но скоро время завтрака, друзья мои, а вамъ еще, вѣроятно, предстоитъ бѣгать по магазинамъ?

# ШЕСТОЕ УТРО.

## Пастушья башня.

118.—Я принужденъ прервать мое описаніе Испанской Капеллы слѣдующими замѣтками о скульптурѣ колокольни Джіотто, во-первыхъ, потому, что въ настоящее время готовится къ печати совершенно невѣрное описаніе этой скульптуры, а главнымъ образомъ—потому, что я не могу довести до конца моего описанія Испанской Капеллы до тѣхъ поръ, пока одинъ изъ моихъ оксфордскихъ помощниковъ, г. Кэрдъ, не закончитъ историческаго изслѣдованія, связаннаго съ нею, которое онъ предпринялъ для меня. Я самъ написалъ разборъ четвертой стѣны, предполагая, что тамъ въ каждой сценѣ повторяется фигура св. Доминика. Г. Кэрдъ усомнился въ этомъ и далъ мнѣ точныя доказательства своего предположенія *), что изображенные монахи-проповѣдники означаютъ въ каждой сценѣ другое лицо. Кромѣ того, мнѣ указали на нѣкоторыя ошибки, которыя по небрежности вкра-

*) 11 ноября онъ писалъ мнѣ слѣдующее: «Всѣ три проповѣдника, безъ сомнѣнія, различныя лица. Первый изъ нихъ — Доминикъ, второй—Петръ мученикъ, котораго я узналъ по изображенію его мученичества на другихъ стѣнахъ; третій же—Аквинатъ».



лись въ мое описаніе фресокъ, и, наконецъ, другой изъ моихъ молодыхъ помощниковъ, Чарльзъ Муррэй, помощь котораго, однако, приняла видъ антагонизма, сообщилъ мнѣ о различныхъ критическихъ открытіяхъ, сдѣланныхъ за послѣднее время имъ и промышленными нѣмцами въ вопросахъ, касающихся подлинности того или другого лица.—Онъ особенно настаиваетъ на томъ, что картина въ Уффици, которую я принималъ за произведеніе Джіотто, принадлежитъ Лоренцо Монако; это вполнѣ возможно, но не должно, однако, ни на каплю умалить значенія того, что я писалъ вамъ о ней, а также ничуть не должно мѣнять въ вашихъ глазахъ—если вы только правильно смотрите на вещи—представленія о Джіотто, которое я старался вамъ внушить. Артистамъ свойственъ одинъ родъ пониманія картинъ; антикваріямъ и торговцамъ картинами—другой.

Эти послѣдніе особенно изощрились въ этомъ дѣлѣ и основываютъ свои утвержденія на безошибочномъ и обширномъ знаніи полотна, грунтовки и особенности мазковъ,—но въ этомъ знаніи можетъ совершенно отсутствовать всякое пониманіе достоинствъ самого искусства. Почти всѣ опытные торговцы художественными произведеніями большихъ городовъ Европы сумѣютъ высказать болѣе вѣскія сужденія о подлинности произведенія, чѣмъ я. Но при этомъ они могутъ сообщить вамъ только то, что эта картина принадлежитъ кисти такого-то мастера, а та—такого-то, но никогда не скажутъ, въ чемъ достоинства этого художника и его картины. Такъ, я однажды принялъ рисунки Варлэя и Кузэна за ранніе этюды Тёрнера и долженъ былъ согласиться

съ торговцами, что они болѣе свѣдущи, чѣмъ я, въ вопросѣ о подлинности этихъ рисунковъ. Но зато торговцы не знаютъ Тёрнера и его дарованія такъ, какъ я знаю его.

Итакъ, я могу снова и снова ошибаться въ сомнительныхъ произведеніяхъ ранней школы Джіотто, опредѣляя принадлежность той или другой картины тому или другому мастеру; но вы увидите (и я это говорю скорѣе съ грустью, чѣмъ съ гордостью), что въ настоящее время я положительно единственный человѣкъ, способный указать дѣйствительную цѣнность каждой изъ нихъ; вы увидите, что если только я обращаю ваше вниманіе на какую-нибудь картину, то она заслуживаетъ этого, и что тѣ свойства, которыя я приписываю художнику, дѣйствительно характерны для него и вѣрно угаданы мною, несмотря на то, что я ошибочно приписалъ ему чужія произведенія, въ которыхъ, однако, отразились тѣ же черты. Такъ, когда я принялъ Кузэна за Тёрнера, я основывался на уголкѣ тонко написаннаго неба, который, однако, ничего не говорилъ торговцу; это небо по существу было тёрнеровское, и другой художникъ могъ только случайно возвыситься до него. Торговецъ, между тѣмъ, обращалъ вниманіе только на свойства ватманской бумаги, которую употреблялъ Кузэнъ, и никогда не употреблялъ Тёрнеръ.

119.—Тѣмъ не менѣе, чтобъ не оставлять васъ безъ всякаго руководства относительно главныхъ сценъ на четвертой фрескѣ въ Испанской Капеллѣ, изображающей Духовное преуспѣяніе Флоренціи, привожу здѣсь краткій обзоръ ея. Справа, въ нижнемъ углу, св. Доминикъ проповѣдуетъ группѣ невѣрныхъ; въ слѣдующей группѣ, влѣво, онъ (или кто-то другой, очень на него похожій) проповѣдуетъ еретикамъ; еретики противятся его ученію, и онъ натравляетъ на нихъ своихъ собакъ, какъ на злѣйшихъ волковъ; послѣ того, какъ они изгнаны, спасенные ягнята собраны у подножія папскаго престола. Я скопировалъ голову самаго набожнаго, но нѣсколько слабоумнаго маленькаго ягненка въ центрѣ группы, чтобъ сравнить его съ моими грубыми кумберлэндскими ягнятами, которымъ не приходилось проходить черезъ столь тяжелыя испытанія. Вся группа съ папой наверху (вмѣстѣ съ нишей собора, примыкающей къ нему и способствующей впечатлѣнію величія, производимому его митрой) представляетъ собой восхитительный рисунокъ.



Примиренная такимъ образомъ Церковь представлена окруженной всемірной славой и руководимой духовными и свѣтскими властителями. Папа съ кардиналомъ и епископомъ расположены по нисходящимъ ступенямъ—справа; императоръ съ королемъ и барономъ — слѣва; духовенство всей Церкви на правой сторонѣ, а міряне, главнымъ образомъ поэты и артисты,—слѣва.

Затѣмъ, искупленная Церковь тѣмъ не менѣе поддается искушенію тщеславія и соблазнамъ міра: беззаботные святые изображены пирующими съ дѣтьми, которыя пляшутъ передъ ними (это изображенія семи смертныхъ грѣховъ, по словамъ нѣкоторыхъ комментаторовъ). Но самые мудрые изъ нихъ каются въ своихъ грѣхахъ тѣни св. Доминика; и покаявшіеся, ставъ какъ бы малыми дѣтьми, входятъ рука объ руку во врата Вѣчнаго Рая, увѣнчанные цвѣтами рукой ожи-

дающаго ихъ ангела и встрѣченные св. Петромъ среди яснаго и радостнаго хора святыхъ, надъ которыми передъ престоломъ благоговѣйно стоитъ бѣлоснѣжная Мадонна. Насколько я знаю, вы не найдете ни въ одной школѣ христіанскаго искусства такого совершеннаго изображенія благородной государственной силы и религіи людей.

120.—Я собирался по мѣрѣ силъ моихъ дать полное описаніе Испанской Капеллы. Но когда я былъ во Флоренціи, я потерялъ все свое время на писаніе, вмѣсто того чтобъ скопировать группу съ папой и императоромъ для оксфордскихъ школъ. Работа, произведенная съ тѣхъ поръ г. Кэрдомъ, открыла мнѣ такъ много новаго, и нѣкоторыя его замѣчанія заставили меня такъ сильно задуматься, что я считаю лучшимъ и болѣе правильнымъ напечатать сейчасъ же его изслѣдованіе этихъ фресокъ, какъ добавленіе къ моимъ замѣткамъ, указавъ только на нѣкоторые пункты, относительно которыхъ наши мнѣнія расходятся, и ограничиться этимъ до тѣхъ поръ, пока судьба не позволитъ мнѣ еще разъ побывать во Флоренціи. Можетъ-быть, она по своему великодушію помѣшаетъ мнѣ снова увидать Флоренцію, ибо разореніе ея стало теперь слишкомъ грознымъ и невыносимымъ для всякаго, кто еще помнитъ старые дни. Сорокъ лѣтъ назадъ, безъ сомнѣнія, на всемъ свѣтѣ, исключая Палестины, не было ни одного клочка земли, на которомъ (если у васъ есть какое-нибудь понятіе, хотя бы самое слабое, объ истинномъ ходѣ исторіи этого міра) вы могли бы съ такимъ же радостнымъ благоговѣніемъ любоваться утренней зарей, какъ у подножія башни



Джіотто. Ибо здѣсь встрѣтились и соединились для прекрасной совмѣстной работы преданія вѣры и надежды еврейскаго и языческаго народа. Баптистерій Флоренціи—послѣднее сооруженіе, воздвигнутое потомками мастеровъ, которыхъ училъ Дедалъ; а башня Джіотто—прекраснѣйшее среди произведеній, возникшихъ подъ вліяніемъ того народа, который построилъ себѣ походную церковь въ пустынѣ. Среди сохранившейся греческой работы послѣднимъ по времени былъ флорентинскій Баптистерій; среди существующихъ христіанскихъ сооруженій нѣтъ ни одного столь совершеннаго, какъ башня Джіотто. Подъ тѣнью ихъ мрамора, озареннаго лучами восходящаго солнца, встаютъ образы отца естественныхъ наукъ Галилея, отца священнаго искусства Анжелико и творца священной пѣсни. И это мѣсто современные флорентинцы превратили въ извощичью биржу и станцію омнибусовъ. Извощики со своимъ болѣе или менѣе живописнымъ сѣномъ и конскимъ запахомъ все же больше гармонируютъ съ этимъ мѣстомъ, чѣмъ обычная публика фешенебельныхъ гуляній со своими сигарами, плевками и вычурными, сладострастными нарядами; но станція омнибусовъ, расположенная передъ самымъ входомъ башни, лишаетъ возможности простоять передъ ней хотя бы минуту, чтобъ разсмотрѣть скульптуру восточной или южной стороны. Сѣверная сторона, между тѣмъ, обнесена желѣзной рѣшеткой и, обыкновенно, завалена хламомъ. Ни одинъ человѣкъ во Флоренціи не заботится больше о произведеніяхъ своихъ старыхъ мастеровъ; а толпа иностранцевъ, собственно говоря, озабочена только тѣмъ, чтобъ попасть въ омнибусъ,

и хотѣла бы при помощи пара сдѣлать быстрый объѣздъ собора, видя его мелькающимъ среди клубовъ дыма.

121.—Площадь передъ фасадомъ Собора Парижской Богоматери была также обращена въ извощичью биржу, когда я въ 1872 г. видѣлъ ее въ послѣдній разъ. Въ настоящее время въ пятидесяти шагахъ отъ комнаты, гдѣ я пишу, находится молельня Св. Духа, обращенная въ табачный складъ; однимъ словомъ, по всей Европѣ скотство Калибана и пьяный разгулъ шатающагося сатира врываются во всѣ когда-то завѣтные тайники, гдѣ цѣлые народы свято хранили чудеса красоты. Мутный потокъ оскверненія заливаетъ и поглощаетъ храмы и замки, ничто больше не остается священнымъ въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ прежде не было ничего мірского.

О священности этихъ мѣстъ говоритъ намъ и башня Джіотто, какъ и все христіанское искусство его времени.

На ряду съ изложеніемъ евангельскихъ событій, цѣлью этого искусства было показать и самую силу Евангелія. Исторію Христа, исторію всего, что Онъ сдѣлалъ и какъ Онъ умеръ, изображали на главномъ мѣстѣ, но потомъ и, какъ я сказалъ, часто съ болѣе вдохновенной фантазіей, изображали присутствіе воскресшаго Христа при сборѣ жатвы и Его руководство всѣми работами. И солнце, и дождь, и ночь, и день даруются Его рукой; всѣ радости и огорченія, тяжелый трудъ и отдыхъ послѣ него проходятъ подъ Его всевидящимъ окомъ и во славу Его. Обычныя работы, связанныя съ временами года, домашнія обязанности крестьянъ, самыя низшія ремесла мастеровъ всегда



начертаны на стѣнахъ церквей, какъ первое и истинное выраженіе покорности и самоотверженія.

122.—Среди всѣхъ изображеній человѣческаго искусства, процвѣтающаго подъ небеснымъ руководствомъ, серія барельефовъ, покрывающихъ основаніе башни Джіотто, несомнѣнно занимаетъ первое мѣсто въ Европѣ *). Въ первую минуту вы будете поражены ихъ малыми размѣрами по отношенію къ грандіозному каменному сооруженію; но эти небольшіе размѣры дали возможность создателю башни выполнить ихъ собственными руками; кромѣ того, въ самыхъ прекрасныхъ произведеніяхъ наиболѣе цѣнныя украшенія бываютъ всегда окружены пустыми пространствами и кажутся драгоцѣнными каменьями въ коронѣ или пряжкѣ у пояса.

Вообще, великому художнику невозможно вылѣпить самому грандіозную серію украшеній; болѣе того, его энергія падаетъ даже передъ самымъ замысломъ, если выполненіе этихъ барельефовъ требуетъ обработки большихъ массъ камня. А если его энергія и не падаетъ, то падаетъ энергія зрителя. Изученіе обильной скульптуры Чертозы въ Павіи зняло бы у васъ цѣлый длинный лѣтній день, и все же въ послѣдніе усталые часы вы чувствовали бы пустоту въ душѣ. Но прослѣдите одинъ только разъ съ терпѣливой послѣдовательностью эти мозаичныя ювелирныя произведенія Джіотто, и ваша часовая работа дастъ вамъ впечатлѣній на всю вашу жизнь. Насколько это возможно, изучите ихъ на

*) Относительно серіи, покрывающей главные своды Св. Марка, смотрите мои замѣтки о венеціанской школѣ скульптуры въ № 3 «St. Marc's Rest».

мѣстѣ, но чтобъ вполнѣ основательно знать ихъ, вамъ нужно имѣть ихъ фотографіи; потемнѣвшій цвѣтъ стараго мрамора къ счастью смягчаетъ силу свѣта, благодаря чему, получаются фотографіи съ болѣе мягкими тѣнями, чѣмъ это обыкновенно бываетъ при фотографическомъ воспроизведеніи скульптуры, и на всемъ свѣтѣ найдется очень немного произведеній искусства, которыя можно было бы также хорошо и спокойно изучить у себя въ кабинетѣ.

123.—Начнемъ съ западной стороны. На западной, южной и сѣверной сторонѣ есть по 7-ми скульптурныхъ группъ, и 6—на восточной, включая агнца надъ входной дверью, который дѣлитъ всю серію на двѣ группы, по 18-ти и 8-ми скульптуръ въ каждой. Самъ онъ служитъ какъ бы вступленіемъ къ слѣдующимъ за нимъ восьми сценамъ и составляетъ, такимъ образомъ, первую сцену въ этой послѣдней заключительной группѣ: такимъ образомъ, всѣ скульптуры могутъ быть раздѣлены на двѣ части, по восемнадцати и девяти произведеній въ каждой изъ нихъ.

Вотъ перечисленіе группъ съ западной, южной, восточной и сѣверной сторонъ:

W S O N
7 + 7 + 6 + 7 = 27
или W S O
7 + 7 + 4 = = 18
и O N
2 + 7 = 9.

Я имѣю особую причину настаивать на этомъ дѣленіи по девяти, но ради послѣдовательности я пере-



числю всѣ группы по порядку, начиная съ первой и кончая двадцать седьмой.

И, если только у васъ хватитъ терпѣнія, я хотѣлъ бы два раза обойти съ вами башню, сначала отмѣчая главный смыслъ и связь сюжетовъ, а затѣмъ изслѣдуя техническіе пріемы каждаго изъ нихъ и тѣ мелкія особенности, которыя при первомъ обзорѣ лучше оставить безъ вниманія.

124.—1) Итакъ, серія начинается на западной стѣнѣ Сотвореніемъ человѣка. Это не воспроизведеніе начала книги Бытія, но простое утвержденіе, что Богъ создалъ насъ и вдохнулъ въ насъ жизнь и продолжаетъ вдыхать ее въ насъ. Джіотто призываетъ насъ видѣть въ этомъ начало всякаго знанія и силы *). Онъ призываетъ васъ вѣрить въ это, какъ въ то, что самъ онъ знаетъ. Онъ не говоритъ ничего, кромѣ того, что знаетъ самъ. 2) Поэтому, въ то время какъ Джіованни Пизанскій и его ученики, ваятели, буквально воспроизвели извлеченіе ребра изъ груди Адама, Джіотто просто далъ миѳическое выраженіе истины, которую онъ зналъ: „и будутъ два одной плотью“.

3) И хотя всѣ богословы и поэты его времени ждали, если не требовали, чтобъ слѣдующимъ его утвержденіемъ послѣ изображенія сотворенія человѣка было грѣхопаденіе, онъ ничего не утверждаетъ относительно этого. Онъ ничего не знаетъ о томъ, какими были люди. Каковъ онъ самъ, онъ знаетъ лучше, чѣмъ кто-либо въ его время, и говоритъ намъ объ этомъ своей работой. Слѣ-

*) Такъ же, какъ и художникъ, строитель Палаццо Дожей въ Венеціи. Смотрите Fors Clavigera, іюнь 1877.

дующая скульптура изображаетъ Еву за пряжей и Адама, разбивающаго землю въ комки. Не вспахивающаго ея: вспахивать можно только уже взрытую землю; а первобытную, невоздѣланную землю надо разбивать.

Они не одѣты въ звѣриныя шкуры. Къ чему было бы прясть Евѣ, если бъ она не умѣла и ткать? На каждомъ изъ нихъ надѣтъ простой кусокъ шерстяной ткани. На Адамѣ онъ связанъ сзади, на Евѣ закрѣпленъ вокругъ ея шеи грубой застежкой. Надъ ними поднимаются дубъ и яблоня. Маленькій медвѣженокъ пробуетъ вскарабкаться на яблоню.

Смыслъ этого миѳа, какъ я понимаю его, заключается въ томъ, что и мужчина и женщина—оба должны трудомъ добывать свой хлѣбъ; что первый долгъ мужчины заключается въ томъ, чтобъ кормить свою семью, а женщины—одѣвать ее; что деревья даны намъ для нашихъ потребностей и нашей радости, и что дикіе звѣри должны раздѣлять съ нами нашу жизнь *).

125. — 4) Четвертая скульптура, составляющая центръ ряда на западной стѣнѣ, изображаетъ пастушескую жизнь номадовъ. Іавалъ, прародитель всѣхъ тѣхъ, которые живутъ въ палаткахъ и разводятъ скотъ, приподнимаетъ завѣсу шатра, чтобъ взглянуть на свое стадо. Его собака стережетъ его.

*) То же значеніе имѣютъ дубовыя и яблоневыя вѣтви, помѣщенныя Сандро Ботичелли на колѣняхъ Сепфоры. Медвѣдь также изображенъ Яковомъ делла Кверчіа на сѣверныхъ вратахъ флорентинскаго собора. Я не совсѣмъ увѣренъ въ точномъ значеніи этого символа.



5) Іувалъ, прародитель всѣхъ музыкантовъ, играющихъ на арфѣ или органѣ, я хочу сказать—на духовомъ или струнномъ инструментѣ, происшедшемъ отъ лиры и свирѣли. Это первое искусство (въ Греціи и Іудеи) пастуха Давида и пастуха Аполлона. Джіотто снабдилъ Іувала длинной прямой трубой, которую впослѣдствіи такъ часто воспроизводили Ла Роббіа и Донателло. Она кажется сдѣланной изъ дерева, какъ теперь дѣлаютъ длинный швейцарскій рогъ, и состоитъ изъ двухъ трубъ—короткой и длинной, связанныхъ вмѣстѣ.

6) Тувалкаинъ—родоначальникъ всѣхъ мастеровъ, работающихъ надъ желѣзомъ и мѣдью. Джіотто изобразилъ его одѣтымъ съ ногъ до головы и съ глубокимъ вниманіемъ повертывающимъ бронзовый клинъ на наковальнѣ. Обратите вниманіе на то, что эти три послѣднія скульптуры рисуютъ жизнь потомковъ Каина, бездомныхъ скитальцевъ. Сюда относится пастушеская жизнь номадовъ, кочевая жизнь артистовъ,—„Странствующій Вилли“ *), шарманщикъ, котораго гонитъ полиція, и цыганъ, который, присѣвъ около дороги на траву, чинитъ котелъ старой школьной учительницы.

7) Послѣдняя изъ этихъ семи скульптурныхъ группъ начинаетъ собой исторію потомства Сиѳа и картины домашней жизни. Отецъ семейства лежитъ пьяный въ своемъ виноградникѣ: такова, по мнѣнію Джіотто, основная картина цивилизованнаго общества. Впрочемъ, эта сцена скрываетъ и другія понятія, повсемѣстно рас-

*) Герой шотландской народной пѣсни.

*Примѣч. переводч.*

пространенныя въ католическомъ мірѣ того времени, но говорить о нихъ было бы слишкомъ долго.

126.—Вслѣдъ за этимъ вступленіемъ, на второй стѣнѣ башни изображены науки и искусства культурной или домашней жизни.

8) Астрономія. Въ кочевой жизни вы можете руководствоваться звѣздами; но чтобъ знать законы *ихъ* кочевой жизни, *ваша* собственная жизнь должна быть прочно установлена.

Астрономъ со своимъ секстантомъ, вращающимся на неподвижной оси, смотритъ на небесные своды и изучаетъ ихъ зодіакъ, въ предвидѣніи того, что тосканскій художникъ увидитъ при помощи оптическаго стекла вечеромъ съ вершины Фіезоля.

Надъ куполомъ неба, пока еще невидимый, находится Творецъ міра со Своими ангелами. Сегодня сіяетъ утренняя и предразсвѣтная заря на небѣ,—завтра утренняя заря взойдетъ въ душѣ.

9) Оборонительная архитектура. Постройка сторожевыхъ башенъ. Начало охраны собственности.

10) Гончарня. Производство горшковъ, кубковъ, блюдъ. Первая культурная домашняя утварь. Способъ разогрѣванія жидкостей и приготовленіе напитковъ и мяса съ соблюденіемъ чистоплотности и экономіи.

11) Верховая ѣзда. Обузданіе дикихъ животныхъ для домашняго пользованія.

12) Тканіе. Быстрое и чистое производство одежды съ помощью ткацкаго станка.

13) Законъ, какъ откровеніе неба.

14) Дедалъ *) (не Икаръ, а его отецъ, испытывающій силу крыльевъ). Побѣда надъ воздушной стихіей.

*) Миѳическій художникъ въ Аѳинахъ, современникъ Тезея; онъ считался изобрѣтателемъ статуй, выражающихъ стремленіе къ движенію. Будучи заключенъ въ Лабиринтъ, онъ спасся вмѣстѣ съ сыномъ Икаромъ, при помощи сдѣланныхъ имъ крыльевъ, при чемъ Икаръ поднялся такъ высоко, что близость солнца растопила воскъ, которымъ были склеены крылья, и онъ упалъ въ море и утонулъ. (Овидій. Метаморфозы, 8). *Примѣч. переводч.*



127.—Подобно тому, какъ седьмая сцена первой группы начинаетъ собой искусства домашней жизни послѣ искусствъ дикихъ кочевниковъ, такъ эта седьмая сцена второй группы вводитъ искусства миссіонеровъ, или культурныхъ кочевниковъ, приносящихъ дары.

15) Побѣда надъ моремъ. Кормчій и два гребца, гребущіе по-венеціански, лицомъ къ носу лодки.

16) Завоеваніе земли. Геркулесъ побѣждаетъ Антея. Благодѣтельная сила культуры, покоряющая свирѣпое варварство.

17) Земледѣліе. Волы и плугъ.

18) Торговля. Повозка и лошади.

19) Здѣсь передъ нами изваянный надъ дверью башни Агнецъ Божій, выражающій идею жертвоприношенія, и врата, ведущія къ нему. Затѣмъ слѣдуютъ братскія искусства христіанскаго міра.

20) Геометрія. Это опять крайняя отъ угла фигура, вводящая въ слѣдующую группу. Впослѣдствіи мы увидимъ, почему эта наука должна быть основаніемъ всѣхъ послѣдующихъ.

21) Скульптура.

22) Живопись.

23) Грамматика.

24) Ариѳметика. Законы счисленія, вѣса и измѣренія силъ.

25) Музыка. Законы числа, вѣса (или силы) и измѣренія въ примѣненіи къ звуку.

26) Логика. Законы числа и мѣры, въ примѣненіи къ мышленію.

128.—Теперь вы видите, что, принявъ сначала крупное дѣленіе на до-христіанское и христіанское искусство, намѣченное вратами башни, и затѣмъ дѣленіе на четыре послѣдовательныхъ періода, намѣченное углами башни, вы имѣете передъ собой полную схему человѣческой культуры. Первая сторона рисуетъ кочевую жизнь, показывая, какъ человѣкъ научился властвовать надъ другими дикими существами—животными и растеніями. Затѣмъ, на второй сторонѣ, изображена мирная домашняя жизнь культурныхъ странъ и народовъ; на третьей стѣнѣ — дружескія сношенія между чужеземными народами; наконецъ, на четвертой стѣнѣ—гармоничныя искусства Христовой паствы.

129.—Теперь вернемся къ первому углу, чтобы внимательно разсмотрѣть сцену за сценой.

(1) *Сотвореніе человѣка.* Едва освободившись отъ земного праха, онъ открываетъ глаза передъ лицомъ Христа. Подобно всѣмъ остальнымъ скульптурамъ, это не столько изображеніе прошлаго событія, какъ постоянно свершающагося. Это вѣчное состояніе „человѣка земли", видящаго передъ собой Бога.

Христосъ держитъ въ лѣвой рукѣ книгу Своего Закона „Закона жизни".

Деревья сада, осѣняющія ихъ, среднее надъ Христомъ—пальма (вѣчная жизнь) и надъ Адамомъ—дубъ (земная жизнь). Грушевыя, фиговыя деревья, широколиственные земляные плоды (какіе?) дополняютъ картину, какъ символъ земной пищи.—Обратите особое вниманіе на эти деревья, какъ на декоративную скульптуру; они, вмѣстѣ съ деревьями двухъ слѣдующихъ сценъ и съ виноградной лозой Ноя, рѣзко отличаются отъ обыкновенно присущей Джіотто трактовки листвы, прекрасные образцы которой вы можете видѣть въ №№ 16 и 17. Вѣтви Джіотто сидятъ тѣсными пучками, напоминающими снопы, и каждая группа расположена крайне правильными развѣтвленіями. Листья же этихъ первыхъ группъ, напротивъ, расположены съ очевиднымъ желаніемъ скрыть ихъ орнаментальную систему, чтобъ придать имъ видъ безыскусственности. Скульпторъ добивается этого съ такимъ стараніемъ, что переходитъ въ крайность и впадаетъ въ неестественность. Сама природа болѣе декоративна и систематична въ группировкѣ вѣтвей! Но скрытый рисунокъ очень благороденъ, компановка листьевъ проникнута любовью и изяществомъ, каждый листъ очень точенъ и довольно законченъ. Въ работѣ не видно желанія показать искусство, и нѣтъ ни малѣйшаго отступленія отъ главной идеи, — все исполнено въ нѣжномъ сочетаніи и гармоніи съ ней.

Посмотрите въ увеличительное стекло на подраздѣленіе пальмовыхъ вѣтвей. Другіе листья въ этой сценѣ менѣе закончены, чѣмъ въ слѣдующей. Самъ человѣкъ еще несовершенъ; растенія, созданныя вмѣстѣ съ нимъ и для него, тоже должны быть несовершенны. (Развѣ его пальцы не слишкомъ коротки? Но они выростутъ!).

130.—(2) *Сотворенiе женщины.*

Въ своихъ существенныхъ чертахъ эта скульптура превосходитъ всѣ другiя изображенiя того же сюжета. Произведенiе Гильберти является только изящной обработкой ея, сводящей ея величiе и простоту къ трепетанiю женской прелести. Старѣйшiй ваятель думаетъ о назначенiи женщины, объ ея искушенiи и грѣхахъ, прежде чѣмъ о ея красотѣ. Но все же, если бъ рука Евы не была отломана, спокойная естественность ея головы и торса и чарующая прелесть покорности, съ которой ея душа и тѣло на вѣки отдаются въ руки Христа (замѣтьте, какъ крѣпко опирается она на его руку, какъ бы ища поддержки), въ смыслѣ символической правды были бы несравненно выше женской красоты у Гильберти.

Линiя ея тѣла соприкасается съ линiей плюща, змѣей обвивающаго стволъ дерева надъ ней: двойной символъ—ея паденiя и поддержки, найденной ею впослѣдствiи въ мужѣ. „Воля твоего мужа будетъ твоею". Между тѣмъ, плоды дерева—двойные орѣхи—указываютъ на счастливое равенство.

Листья въ этой сценѣ закончены съ тщательной и поэтической заботливостью и точностью. Надъ Адамомъ раскинулся лавръ (добродѣтельная женщина—вѣнецъ для своего мужа); орѣхъ—для обоихъ вмѣстѣ; фиги — символъ плодотворныхъ домашнихъ радостей („подъ твоими фиговыми деревьями и виноградной лозой"...—но виноградъ—символъ исключительно мужскихъ радостей) и вмѣстѣ съ тѣмъ плодъ, взятый Христомъ, какъ образецъ естественно произрастающей пищи, утоляющей Его голодъ. Разсмотрите въ



увеличительное стекло жилки этихъ листьевъ и то, какъ три лавровыхъ листа на правой сторонѣ съ краю прикрѣплены къ стеблямъ. И замѣтьте, что во всѣхъ случаяхъ скульпторъ работаетъ по собственному рисунку; посмотрите, какъ, начиная съ ноги Христа, онъ все больше углубляется рѣзцомъ и, поднимаясь кверху, достигаетъ полной глубины надъ плечомъ.

131.—(3) *Трудъ первыхъ людей.* Эта скульптура умышленно исполнена гораздо слабѣе. Ваятель употребляетъ всѣ свои силы для миѳа сотворенiя человѣчества и величаво рисуетъ прелесть женственности, но при изображенiи жизни первыхъ тружениковъ земли—красота женщины ни въ какомъ случаѣ не должна быть ея отличительной чертой. Самыя движенiя ея неловки. Нѣкоторая неувѣренность замѣтна въ передачѣ сокращенной ноги: скульпторъ прекрасно знаетъ ея форму, но еще не вполнѣ знаетъ ея видъ въ перспективѣ.

Жалкiя и упрямыя деревья тоже нуждаются въ культурѣ. Теперь ихъ плоды падаютъ только въ пасть животныхъ.

132.—(4) *Iавалъ.* Если вы достаточно долго и внимательно смотрѣли на три предыдущiя скульптуры, вы не можете не замѣтить, что въ этой четвертой чувствуется сильно измѣнившаяся рука. Ткани падаютъ болѣе широкими, мягкими, но менѣе правдивыми складками; прiемы художника значительно тоньше: онъ вызываетъ необыкновенную чуткость въ переходахъ на широкихъ поверхностяхъ, едва допускаетъ какiя-нибудь углубленiя, кромѣ самыхъ незначительныхъ, и очень остороженъ въ примѣненiи тѣни, какъ драго-

цѣннаго и исключительнаго средства. Посмотрите на тѣнь надъ головой щенка и подъ палаткой. Безъ сомнѣнія, здѣсь чувствуется рука художника, а не только скульптора. Но какъ бы то ни было, я не сомнѣваюсь, что это подлинное произведеніе мальчика пастуха изъ Фіезоле. Чимабуэ нашелъ его рисующимъ (вѣрнѣе чертящимъ этрусскимъ штрихомъ) на камнѣ одну изъ его овецъ. Оглядываясь на свой жизненный путь, онъ запечатлѣлъ ихъ здѣсь на центральномъ камнѣ своей башни: скоро настанетъ часъ, когда опустится завѣса его шатра.

Кромѣ собаки, лающей на Бѣдность на большой фрескѣ въ Ассизѣ, я не знаю другой, равной собакѣ Іавала по методу рисунка, по искусству, съ которымъ художникъ сумѣлъ придать ей живую форму, ни разу не коснувшись рѣзцомъ, чтобъ намѣтить шерсть, или сдѣлать углубленія для глазъ.

Разсмотрите это произведеніе въ увеличительное стекло по частямъ отъ угла до угла и обратите особое вниманіе на кайму *) палатки, какъ на деталь, которая могла прійти въ голову только истинному артисту и которая вызываетъ живѣйшее восхищеніе во всѣхъ великихъ художникахъ. Бросьте взглядъ и на прикрѣпленіе вершины палатки въ углу шестиугольника, вызванное архаической каменной кладкой, намѣченной въ

*) „Я думаю, что палатка Іавала сдѣлана изъ кожи: свободныя полотнища между кольями, прикрѣпляющими палатку, образуютъ у земли извилистый, неровный край, подобный краю кожи“.

*Кэрдъ.*

Я нахожу, что край у входа еще характернѣй.



продолговатой скрѣпѣ наверху *); архитекторъ и художникъ одновременно задумываютъ и выполняютъ свою мысль.

Годъ или два назадъ я прочелъ въ Этонѣ лекцію почти объ одной только собакѣ пастуха, которая кажется еще удивительнѣе на увеличенной фотографіи. Лекція была частью напечатана, но я не могу припомнить, гдѣ именно.

133.—(5) *Іувалъ.*

Это также произведеніе Джіотто, хотя выполненное съ меньшей любовью, но съ превосходнымъ введеніемъ къ готическому стилю его собственной башни: посмотрите на тонкій мозаичный скульптурный мотивъ на горизонтальномъ лѣпномъ украшеніи. Замѣтьте также смѣлые пріемы художника въ сложныхъ лѣпныхъ орнаментахъ стола, которому умышленно придана продолговатая, а не квадратная форма; обратите вниманіе и на средній цвѣтокъ.

(6) *Тувалкаинъ.*

Все еще Джіотто, и при этомъ превосходный. Эта сцена, имѣющая цѣлью показать все значеніе кузнечнаго искусства для человѣчества, выполнена съ неменьшимъ стараніемъ, чѣмъ группа съ пастухомъ. Заступъ и кирка — геральдическіе аттрибуты этого искусства—висятъ на двери **) съ петлями. Чтобъ оцѣ-

*) Отпечатки этихъ фотографій, на которыхъ не видна каменная кладка вокругъ шестиугольника, не имѣютъ никакой цѣны для изученія.

**) Г. Кэрдъ, обратившій на нее мое вниманіе, прибавляетъ слѣдующее: «Я видѣлъ недавно такую же кузницу въ Пелаго: наковальня помѣщалась тамъ прямо на пнѣ дерева, и я видѣлъ

нить отчетливость выполненія, обратите вниманіе на то, какъ выдѣляется желѣзный обручъ на деревянномъ чурбанѣ подъ наковальней. Лицо работника—лучшая проповѣдь въ защиту благородства труда, когда-либо сказанная мыслящимъ человѣкомъ. Либеральный Парламентъ и братства реформаторовъ не могутъ прибавить къ этому ничего существеннаго.

(7) *Ной*.

Работа Андрея Пизанскаго, болѣе или менѣе подражающаго Джіотто.

134.—(8) *Астрономія*.

Здѣсь мы видимъ совсѣмъ другіе пріемы. Волосы и одежда сдѣланы плохо; лица выразительны, но грубо высѣчены; маленькія головы наверху—едва только намѣчены. Выполненіе лишено всякой красоты: самыя маленькія детали разработаны съ ремесленной точностью, но безъ всякаго чувства. Голова льва съ листьями въ ушахъ — прямо безобразна. Сравнивъ работу маленькой заостренной арки въ глубинѣ съ тонкими деталями арки Джіотто въ № 5, вы можете сразу отличить грубую работу каменщика отъ изящной готики. Знаки зодіака совсѣмъ грубы и топорны въ барельефѣ, хотя рисунокъ ихъ довольно оригиналенъ: Козерогъ, Водолей и Рыбы—на широкомъ небесномъ поясѣ, Телецъ—вверхъ ногами, Близнецы и Ракъ—на маленькомъ глобусѣ.

---

тамъ тотъ же огонь, тѣ же раздувальные мѣха и орудія. Дверь состояла изъ двухъ частей, при чемъ верхняя, имѣющая ставни, служила для выставленія готовыхъ вещей, и на ней лежали тѣ же предметы и той же самой формы, какъ и на барельефѣ: заступъ и кирка».



Я думаю, что вся эта сцена представляетъ собой реставрацію первоначальной панели или же посредственную работу ремесленника по рисунку Джіотто, что, безъ сомнѣнія, можно сказать и о слѣдующей сценѣ.

(9) *Архитектура*.

Главная и самая крупная фигура изображаетъ, какъ мнѣ кажется, гражданскую власть, какъ и на фрескѣ Лоренцетти въ Сіенѣ. Крайняя грубость второстепенныхъ фигуръ можетъ быть ручательствомъ ихъ оригинальности. Въ предыдущей скульптурѣ тонкая разработка большихъ массъ и грубая отдѣлка краевъ заставили меня предположить реставрацію.

(10) *Гончарня*.

Она очень величественна—съ прекрасными лѣпными украшеніями, отмѣченными художественнымъ чутьемъ. Черепичная крыша, выступающая въ тѣни, защищаетъ домъ перваго керамика. По замыслу художника—женщины, вѣроятно, переносятъ какіе-то сосуды съ водой, сплетенные изъ ивовыхъ прутьевъ или изъ камыша. Слуга гончара объясняетъ имъ исключительныя преимущества новаго изобрѣтенія. Я не могу сдѣлать никакого вывода относительно автора этого произведенія.

(11) *Верховая ѣзда*.

Мнѣ кажется, что это опять работа Андрея Пизанскаго. Сравните складки одежды, падающія за плечами, съ драпировкой во 2-мъ и 3-мъ №№. Голова величественна и напоминаетъ аѳинскій профиль; отломанная передняя нога у лошади мѣшаетъ мнѣ высказать опредѣленное сужденіе о правильности изображенія. Предоставляю судить объ этомъ наѣздникамъ.

135.—(12) *Тканье*.

Снова работа Андрео, и одна изъ самыхъ прекрасныхъ: склоненная голова женщины за ткацкимъ станкомъ болѣе похожа на рисунокъ Леонардо, чѣмъ на скульптуру. Жестъ, съ которымъ она бросаетъ большой челнокъ, строеніе ткацкаго станка и тонкое воспроизведеніе нитей, дающее возможность отличить грубыя отъ ровныхъ, достойны удивленія. Фигура направо подтверждаетъ собой пользу и красоту тонко вытканной матеріи. Ткань, закрывающая ея грудь, такъ нѣжна, что совершенно незамѣтенъ переходъ отъ нея къ шеѣ. Если вы закроете рукой архитектурный мотивъ въ глубинѣ, композиція раздѣлится на двѣ части, одна изъ которыхъ производитъ непріятное впечатлѣніе своей прямоугольностью. Еще болѣе прямоугольный архитектурный мотивъ, въ силу контраста, выдѣляетъ все, что изогнуто и закруглено въ ткацкомъ станкѣ и объединяетъ композицію: въ этомъ его эстетическое значеніе, историческое же заключается въ томъ, чтобъ показать, что тканіе—работа царицы, ибо это архитектура дворца.

(13) *Дарованіе законовъ.*

Точнѣе говоря, это—дарованіе книги Божественнаго закона, единственнаго, которому можно въ концѣ концовъ слѣдовать *). Вопросъ объ авторѣ этой группы

*) Г. Кэрдъ убѣдилъ меня въ реальномъ значеніи этой скульптуры. Я принималъ ее за дарованіе книги и писалъ объ ней сначала слѣдующее: всѣ книги, по праву называемыя такъ, суть книги законовъ и всякое писаніе дано по внушенію Бога. (То, что мы обыкновенно называемъ книгой,—это безконечно повторяющееся и вибрирующее эхо лжи, оно не дается, а выбрасывается вулканической лавой по внушенію дьявола). Съ правой стороны дарующаго книгу стоятъ ученики, сдерживаемые его правой поднятой рукой: «Молчите вы, до тѣхъ поръ, пока не узнаете»! Молчите же и вы тоже!

Слѣва—колѣнопреклоненные міряне принимаютъ даръ.

Г. Кэрдъ говоритъ: „книга—это написанный законъ, который данъ Справедливостью низшимъ, чтобъ они знали законы, управляющіе ихъ отношеніемъ къ высшимъ, которые тоже находятся подъ властью закона. Подданнымъ покровительствуетъ доступность написаннаго закона, властителей обуздываетъ сильная рука Справедливости".



меня очень смущаетъ. Лицо центральной фигуры благородно, и вся работа хороша, хотя и не тонка. Это можетъ быть оригинальной работой художника, которому принадлежитъ рисунокъ восьмой реставрированной скульптуры.

(14) *Дедалъ.*

Опять Андрео Пизанскій. Превосходная голова, напоминающая греческіе образцы; перья крыльевъ разработаны съ большой тщательностью; но во всемъ—отсутствіе чувства и точной отдѣлки. Я не могу рѣшить, насколько преднамѣренна нѣкоторая угловатость. Но обратите вниманіе на прекрасную компановку общаго плана и на устойчивую подставку для ногъ Дедала.

136.—(15) *Мореплаваніе.*

Очень странная сцена: грубая въ работѣ (быть-можетъ, неоконченная) и сдѣланная рукой человѣка, который не умѣетъ грести. Плетеныя тесьмы, замѣняющія собой уключины, прикрѣплены неправильно. Положеніе ихъ было бы вѣрнымъ, если бъ гребцы гребли англійскимъ способомъ; но вода у носа судна показываетъ ея движеніе впередъ въ томъ направленіи, куда смотрятъ гребцы. Я не могу понять движенія человѣка на рулѣ;

онъ, вѣроятно, управляетъ судномъ посредствомъ кормового весла.

Вода кажется совсѣмъ незаконченной. Вѣроятно, она должна была изображать поверхность моря съ поросшими мхомъ скалами въ глубинѣ, но все это сдѣлано блѣдно и неискусно.

(16) *Геркулесъ и Антей.*

Могущество, наполовину скрытое землей; его волосы и руки превратились въ корни, и его жизненная сила пробивается сквозь землю въ видѣ дуба. Вмѣстѣ съ Керкіономъ *), но раньше его (Платонъ, Законы, кн. III, 796) Антей упоминается, какъ родоначальникъ безцѣльной борьбы;—φιλονεικιας ἀχρήστου.— Въ общемъ онъ—воплощеніе силы чистаго эгоизма въ его разнообразныхъ проявленіяхъ, эгоизма, надменнаго до наглости, низменнаго до трусости и находящаго свою силу только въ возвращеніи къ землѣ, однимъ словомъ, это учитель всѣхъ тѣхъ лицъ, которыя въ послѣднее время пишутъ объ „интересахъ Англіи“. Поэтому Данте вызвалъ именно его тѣнь, чтобъ сопровождать его и Виргилія въ самый низшій кругъ Ада: „Мы далѣе пошли, и тамъ въ вертепѣ предсталъ очамъ дивящимся Антей“ и т. д. Антей въ скульптурѣ очень величавъ, но я въ затрудненіи рѣшить, кому принадлежатъ эта и слѣдующая группы, очевидно, сдѣланныя одной и тою же рукой. Я предполагаю, что рисунокъ какъ одной, такъ и другой былъ задуманъ Джіотто.

137.—(17) *Пахарь.*

*) Аркадскій борецъ, сынъ Посейдона, побѣжденный Тезеемъ. *Примѣч. переводч.*



Христіанская форма побѣды. Самое величественное и прекрасное выраженіе власти человѣка надъ землей и ея мощными созданіями, какое мнѣ когда-либо приходилось видѣть не только въ старой, но даже и въ новой скульптурѣ. Главный моментъ составляетъ укрощеніе воловъ. Плугъ, хотя и большой, но сдѣланъ изъ дерева, и вага его тонка. Но къ нему привязанъ ревущій дикій работникъ—и въ этомъ побѣда человѣка.

(18) *Колесница.*

Лошадь тоже укрощена и впряжена въ колесницу Ахиллеса, которая изображена во всей ея первоначальной простотѣ. Лицо его, вѣроятно, было величаво, такъ какъ фигура величественна до сихъ поръ. Судя по развѣвающейся одеждѣ, это, вѣроятно, произведеніе Андрея Пизанскаго.

(19) *Агнецъ, какъ символъ Воскресенія.* Это изображеніе надъ дверью какъ бы говоритъ: „Я есмь дверь, кто войдетъ мною, тотъ спасется“. Ради удобства восхожденія по лѣстницѣ, группа, какъ видите, смѣло передвинута въ правую сторону башни. У великаго строителя всякая внѣшняя симметрія имѣетъ внутренній смыслъ и объясненіе, и тогда, при сознательномъ нарушеніи формальныхъ законовъ, получается высшая красота. И если, какъ въ данномъ случаѣ, божественный духъ участвуетъ въ работѣ художника, его идеи вступаютъ на истинный путь, именно благодаря уступкѣ требованіямъ пользы.

Послѣ этой скульптуры мы переходимъ къ христіанскимъ наукамъ, то-есть къ тѣмъ, которыя основаны на вѣрованіи въ безсмертіе души. Астрономія безъ христіанства утверждаетъ только слѣдующее: „Ты

сдѣлалъ его немного ниже, чѣмъ ангела, а всѣ вещи поставилъ къ его ногамъ"!—Христіанство говоритъ на это: „Развѣ вы не знаете, что мы будемъ судить ангеловъ такъ же, какъ низшія творенія будутъ судить насъ". Поэтому, начинающаяся здѣсь серія скульптуръ рисуетъ тѣ науки, которыя могутъ процвѣтать, только благодаря вѣрѣ въ Христа.

138.—(20) *Геометрія.*

Это не математика, которая уже давно примѣнялась въ астрономіи и архитектурѣ, а точное измѣреніе земли и всего, что на ней есть. Она создана христіанской вѣрой, этой первой вдохновительницей всѣхъ великихъ измѣрителей земли: принца Генриха Испанскаго, Колумба, капитана Кука (могилу котораго мы только-что возстановили, проявивъ при этомъ блестящее художественное воображеніе и религіозное чувство—эти особые дары девятнадцатаго вѣка:—а именно, обнесли ее оградой изъ старыхъ пушекъ, которыя поднимаютъ къ небу свои широко раскрытыя пасти. Это новѣйшій способъ символизировать единственное воззваніе къ небу, на которое еще способно наше столѣтіе; но эти старыя, безмолвныя теперь пушки громко разносятъ по небу слова: „Голосъ крови брата твоего вопіетъ ко Мнѣ"). Итакъ, для нихъ всѣхъ, для Колумба и Генриха Испанскаго, христіанская вѣра была, какъ я сказалъ, первымъ внушеніемъ, тогда какъ землемѣры, честно охраняющіе проведенныя ими межи, должны неизмѣнно руководиться ею. Дьяволъ по-своему вмѣшался въ послѣднее время въ геометрію Іоркшира, гдѣ мѣстные землевладѣльцы великодушно замѣняютъ подорожные столбы, обрушившіеся отъ времени, новыми и болѣе крѣпкими, но всегда при этомъ расширяютъ собственныя границы, и такимъ образомъ стѣна постепенно воздвигается на томъ, что прежде было общественной дорогой, а землевладѣльцы захватываютъ въ свои владѣнія полосу шириной въ дватри фута вдоль всей дороги. Итакъ, передъ нами первая христіанская наука: правильный раздѣлъ земли и главные законы измѣренія при помощи циркуля.



139.—(21) *Скульптура.*

Первая скульптура заключительной серіи на сѣверной сторонѣ колокольни. Прежде чѣмъ переходить къ подробному изслѣдованію, отмѣчу нѣкоторыя основныя черты ея. Преданіе приписываетъ Джіотто только двѣ первыя группы изъ всей этой серіи — Скульптуру и Живопись. Что касается Пѣнія, то по его великолѣпной работѣ, оно можетъ быть признано произведеніемъ Лука делла Роббіа. Остальныя четыре принадлежатъ его школѣ; всѣ онѣ болѣе поздняго происхожденія, чѣмъ тѣ, которыя мы разсмотрѣли до сихъ поръ, сильно отличаются отъ нихъ художественными пріемами и окружены позднѣйшимъ орнаментомъ вмѣсто прежнихъ строгихъ готическихъ арокъ.

Невольно возникаетъ существенный вопросъ: оставилъ ли Джіотто эти скульптуры незаконченными и умеръ, намѣтивъ лишь содержаніе ихъ, и, слѣдовательно, эти два барельефа—Скульптуры и Живописи—являются его послѣдними произведеніями? Или все было закончено раньше, а этими позднѣйшими барельефами замѣнены прежніе, по желанію Лука делла Роббіа, съ тѣмъ, чтобъ находящіяся здѣсь произведенія охватывали большій періодъ времени и представляли со-

бой флорентинское искусство въ его полномъ расцвѣтѣ.

140.—Я долженъ еще разъ повторить, что совсѣмъ не берусь судить о подлинности этихъ произведеній, а лишь указываю на ихъ безусловныя достоинства. Читатели могутъ спросить меня, что сдѣлано хорошо и что дурно, но *кѣмъ* это сдѣлано—другой вопросъ, требующій твердаго знанія этой школы, которая включала въ себѣ такъ много художниковъ и ихъ послѣдователей, и величайшаго вниманія къ самымъ ничтожнымъ деталямъ и особенностямъ, которое совсѣмъ не входитъ въ мою задачу.

Итакъ, все, что я могу сказать вамъ объ этой послѣдней группѣ скульптуръ, это то, что пятая изъ нихъ—превосходнѣйшее произведеніе искусства и, по моему глубокому убѣжденію, принадлежитъ Лука делла Роббіа, что послѣдняя изъ нихъ, Гармонія—тоже прекрасна, что барельефы, приписываемые Джіотто, хороши въ другомъ родѣ, а три остальныя въ сущности самыя жалкія произведенія изъ всей серіи, хотя къ нимъ и примѣнены позднѣйшіе пріемы ваянія.

Но болѣе всего сомнѣнія вызываютъ во мнѣ барельефы, приписываемые Джіотто; они гораздо грубѣе, чѣмъ его работы, находящіяся на западной сторонѣ башни, которыя такъ характерны для его манеры, и отличаются самой отдѣлкой, и тѣмъ не менѣе между ними много общаго въ распредѣленіи драпировокъ и въ манерѣ вводить детали. Различіе между ними можетъ быть объяснено отчасти спѣшной работой или слабѣющей творческой силой; отчасти же убѣжденіемъ художника въ незначительности этихъ чисто символическихъ фигуръ по сравненію съ Отцами искусства, но все же это очень странный и затрудняющій фактъ, усложненный поразительнымъ сходствомъ всѣхъ прочихъ характерныхъ чертъ.



141.—Вы не можете сравнить этихъ изображеній на самой башнѣ, и потому возьмите изъ моей коллекціи фотографій шестую и двадцать первую и поставьте ихъ рядомъ.

Я не буду останавливаться на ихъ сходствѣ, которое само бросается въ глаза, но *различіе* въ трактовкѣ головъ совершенно непонятно.

Голова Тувалкаина закончена изящно и мастерскими штрихами, каждая прядь волосъ правильно расположена, какъ на лучшихъ картинахъ. Въ Скульптурѣ же пущены въ ходъ обычныя уловки ремесленнаго производства, отдѣлка совершенно незакончена, и съ обидной безцеремонностью просверлены углубленія въ бородѣ, чтобъ придать ей жизненный, грубоватый видъ.

142.—Далѣе сравните двадцать вторую и пятую фотографіи. Вы опять увидите сходство въ трактовкѣ обѣихъ фигуръ, въ изгибѣ ихъ спинъ, въ замѣнѣ восьмиугольныхъ лѣпныхъ украшеній остроконечными углами, а также и въ общей концепціи головъ. Но опять-таки у Живописи волосы сдѣланы болѣе ремесленнымъ способомъ съ помощью углубленій и выпуклостей, и готическій орнаментъ рамы менѣе изысканъ и относится къ позднѣйшему стилю. Но вы должны помнить — и это, можетъ-быть, поможетъ намъ разъяснить этотъ вопросъ,— что картинная рама естественно можетъ быть менѣе закончена и позднѣйшаго стиля, чѣмъ тѣ остроконечныя арки, помѣщенныя подъ изображеніемъ изобрѣта-

теля музыкальныхъ духовыхъ инструментовъ. И если вы еще разъ сравните слегка наклоненный рабочій стулъ въ № 22, низкій деревянный столикъ художника, предназначенный для красокъ, и его треножникъ съ тѣмъ, какъ выполнена наковальня Тувалкаина въ № 6, и обратите вниманіе на очертанія кузницы, на прочія детали каждой композиціи и на пріемы, которыми достигнутъ рельефъ головъ, я увѣренъ, что вы безъ особенныхъ колебаній согласитесь съ моей точкой зрѣнія, а именно, что всѣ три барельефа Отцовъ искусства были изваяны Джіотто съ той особенной тщательностью, которую онъ прилагалъ къ самымъ драгоцѣннымъ камнямъ своей башни; что, будучи скульпторомъ и живописцемъ, онъ сдѣлалъ и оба другихъ, но съ предвзятымъ и вполнѣ опредѣленнымъ рѣшеніемъ, что они, какъ символы его собственныхъ искусствъ, должны быть несравненно ниже по качеству, чѣмъ изображенія патріарховъ; что онъ вылѣпилъ Скульптуру картинно и дерзко, показавъ на ней всѣ скульптурные фокусы и уловки; что онъ изваялъ Живопись съ большей тщательностью, какъ болѣе высокое искусство, но все же подчинилъ ее первымъ двумъ и этимъ далъ урокъ всѣмъ будущимъ поколѣніямъ художниковъ. Этотъ одинъ урокъ содержитъ въ себѣ и всѣ остальные: „Ваше тѣло и душа должны быть вложены въ каждый штрихъ“.

143.—Я не могу не подѣлиться нѣкоторымъ чувствомъ торжества при видѣ того, что Живопись держитъ карандашъ такъ же, какъ я самъ; ни одинъ учитель чистописанія, никакія старанія (а они одно время были очень настойчивы и длились нѣсколько мѣсяцевъ) не



могли избавить меня отъ привычки держать перо и карандашъ между указательнымъ и третьимъ пальцами, при чемъ четвертый палецъ и мизинецъ лежатъ согнутые на бумагѣ.

144.—Просматривая эти замѣтки, передъ тѣмъ какъ отдать ихъ въ печать и разглядѣвъ болѣе тщательно отдѣлку и мелкія детали двухъ послѣднихъ скульптуръ, не замѣченныя мною прежде, я еще больше утвердился въ моемъ мнѣніи.

Я попрошу профессоровъ изящныхъ искусствъ, такъ охотно дѣлающихъ громкія обобщенія, посмотрѣть на Скульптуру въ увеличительное стекло и обратить вниманіе на то, какъ тонко Джіотто гравировалъ циркуль, острія рѣзца и замочную скважину въ ящикѣ для инструментовъ. Вполнѣ естественно, что въ обильныхъ и неясныхъ преданіяхъ Флоренціи многое смѣшалось, и въ ея памяти сохранился лишь тотъ фактъ, что Джіотто самъ изваялъ изображенія своихъ собственныхъ искусствъ, и легко могло забыться его участіе въ работѣ Андрея Пизанскаго надъ главными скульптурами.

145.—Теперь я возвращаюсь къ прерванному разсмотрѣнію всего ряда этихъ произведеній. За Геометріей, которая даетъ человѣку жилище и землю, слѣдуетъ двадцать первая група, изображающая Скульптуру и двадцать вторая — Живопись, представляющія собой украшенія постоянныхъ прочныхъ жилищъ. И далѣе, тѣ великія науки, которымъ обучаются въ христіанскомъ жилищѣ: (23) *Грамматика*, или, точнѣе говоря, Литература. Мы уже видѣли въ группѣ фресокъ Испанской Капеллы, какъ велико было ея значеніе въ тѣ времена.

(24) *Ариѳметика.* Она помѣщена здѣсь въ центрѣ по тѣмъ же причинамъ, какъ и въ Испанской Капеллѣ, и еще съ большей настойчивостью внушаетъ обѣими руками, что два пальца на правой рукѣ и два на лѣвой дѣйствительно и неизмѣнно составляютъ четыре.

Ведите ваши счетныя книги двойной бухгалтеріи, основываясь на этомъ принципѣ, и ваша совѣсть будетъ чиста въ этомъ и въ будущемъ мірѣ. Но этого не будетъ ни въ какомъ случаѣ, если вы исповѣдуете Евангеліе ростовщиковъ, по которому два и два составляютъ пять.

По богатой вышивкѣ на ея одеждѣ вы можете судить, что проповѣдница этого перваго экономическаго принципа прекрасно обставлена въ жизни.

(25) *Логика.* Искусство доказательства. Самая вульгарная фигура изъ всѣхъ группъ, прекрасно показывающая, какъ неубѣдительны аргументы въ рукахъ тѣхъ, кто не умѣетъ управлять ими.

(26) *Пѣніе.* Вліяніе музыки на міръ животныхъ. Орфей, символъ ея,—изобрѣтатель закона благости въ музыкѣ, подобно тому, какъ Дедалъ—закона музыкальнаго построенія. Отсюда „Орфическая жизнь“ является однимъ изъ идеаловъ милосердія (Платонъ, Законы, книга VI, 782); Орфей названъ первымъ послѣ Дедала и соперничаетъ съ нимъ въ качествѣ родоначальника гармоніи въ книгѣ III, 677 (Стеф.).

Взгляните на поющихъ и хлопающихъ крыльями птицъ на деревѣ надъ его головой; затѣмъ слѣдуютъ пять мистическихъ звѣрей: ближе всего у его ногъ неизбѣжный кабанъ, далѣе левъ и медвѣдь, тигръ, носорогъ и у самой его головы огненный драконъ; пламя изъ его рта смѣшивается съ дыханіемъ Орфея во время его пѣнія. Орелъ, увы, потерялъ свой клювъ, и его можно узнать лишь по величавой гордой осанкѣ; утка, наслаждающаяся у самаго его плеча соннымъ покоемъ послѣ обѣда настоящая побѣда. Сзади выглядываетъ удодъ, или неизвѣстная птица изъ породы хохлатыхъ и три другихъ, о которыхъ нельзя сказать ничего опредѣленнаго. Листва деревьевъ такова, какой ее могъ сдѣлать одинъ Лука, и все въ общемъ прекрасно по замыслу и воспроизведенію.



(27) *Гармонія.* Это—музыка въ пѣніи въ ея полной силѣ, что означаетъ достигнутое совершенство въ знаніи всѣхъ наукъ, требуемыхъ музами и цивилизованной жизнью. Тайна ихъ созвучія является символомъ того совершенства, которое несомнѣнно будетъ когда-нибудь достигнуто міромъ.

Вотъ что возвѣщаетъ послѣдняя каменная плита Пастушьей башни.